5 (53)
mai 1974

Proletari din toate țările, uniți-vă!

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA „JUNIMEA“ DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE LA 20 ALE LUNII. PREȚUL 2 LEI

LA TRECUTU-ȚI MARE, MARE VIITOR!

Inspirat de sentimentul sfînt al dragostei de patrie, de eroicele sacrificii ale celor ce-au luptat pentru independența pămîntului și graiului strămoșesc, poetul, în versul său profetic, spune contemporanilor și urmașilor, vorbind despre destinul țării: *„La trecutu-ți mare, mare viitor!“* Visul său, visul atitor generații și generații de luptători pentru independența țării și prosperitatea națiunii, s-a împlinit prin mari sacrificii ale căror exemple de dăruire eroică ne sînt și ne vor rămîne veșnic prilej de cinstire și imbold.

Lupta pentru independență, pentru progres, străbate ca un fir roșu întreaga existență a poporului român, care și-a exprimat neînfricatul curaj și dragostea de patrie prin hotăririle celor mai luminați bărbați ai neamului, care s-au numit fie Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, fie Nicolae Bălcescu sau Alexandru Ioan Cuza. Acești conducători, dînd glas năzuințelor neamului, au înțeles întotdeauna că un popor nu poate fi cu adevărat liber și suveran decît atunci cînd nici unul dintre prerogativele sale naționale nu-i sînt știrbite. Pentru aceste drepturi firești, moștenite de la strămoși, s-au jertfit românii în războiul de la 1877, cînd cîștigam „independența absolută a României“ – cum consemna moțiunea votată în Parlament – pentru ele și-au vărsat sîngele în primul război mondial din 1916–1918, în urma căruia, pe cîmpul lui Horia de la Alba Iulia, a fost proclamată pentru totdeauna Unirea Transilvaniei cu țara. Lupta pentru cîștigarea independenței reale, începută acum 99 de ani, a trecut prin momente de mari încercări, ce au marcat viața țării, momente hotărîtoare pentru destinele patriei. În toate acestea, în care însăși existența țării a fost pusă sub semnul întrebării, o mare forță s-a ridicat din rîndurile poporului nostru pentru salvarea neamului, pentru independența și suveranitatea României, pentru îndreptarea ei spre progres și civilizație. Această forță a fost Partidul Comunist Român.

Omagiind în această lună de mai 97 de ani de la războiul din 1877 și 29 de ani de la zdrobirea fascismului, de la marea victorie pentru care România a contribuit din plin, situîndu-se printre primele popoare ce au plătit cu atîtea vieți omenești, omagiem și marile bătălii de clasă din țara noastră, în fruntea cărora s-au aflat comuniștii, partidul. Un asemenea moment, dintr-un șir de eroice confruntări cu forțele reacționare, a fost 1 mai 1939. Tradiționala sărbătoare a oamenilor muncii s-a transformat atunci într-o puternică manifestare împotriva fascismului și războiului, pentru salvgardarea țării.

În acea zi de primăvară, în rîndurile manifestanților se afla și un tînăr ce abia trecuse de douăzeci de ani. El se numea Nicolae Ceaușescu, care la acea vîrstă a elanurilor și visurilor, dobîndise o mare experiență politică, de luptător, în anii de grea închisoare, în îndeplinirea sarcinilor ce i le încredințase partidul. Acel tînăr de atunci este astăzi omul cel mai iubit și stimat de întregul nostru popor – Secretar general al Partidului, Președintele Republicii Socialiste România.

Omagiind acum anul fierbinte 1939, ne dăm și mai bine seama că istoria a dat dreptate Partidului Comunist Român, că a mers în direcția pentru care milita acum treizeci și cinci de ani curajosul și hotărîtul tînăr comunist; ne dăm seama și mai bine că destinele țării se află sub semnele muncii pașnice, socialiste, ale înțelepciunii, ale dragostei nețărmurite față de patrie, ale hotărîrii neclintite că în noua Românie poporul este singurul în drept să-și hotărască viitorul, ca stăpîn absolut pe întregul pămînt moștenit de la străbuni, pe toate cele cîte le creează astăzi.

Eliberarea țării, cîștigarea independenței ei reale a fost marcată de actul de la 23 August 1944. Dar tocmai de aceea, cum pe drept spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu: *„Este bine să subliniem acum, în acest an, cînd sărbătorim trei decenii de la eliberarea de sub jugul fascist, că actul de la 23 august nu a venit din cer, ci a fost rezultatul luptelor îndelungate ale poporului român, al faptului că partidul comunist, în alianță cu partidul socialist, cu celelalte forțe revoluționare și patriotice s-a aflat tot timpul în fruntea luptei de apărare a intereselor vitale ale întregii națiuni“*. Eliberarea de sub jugul fascist, ca o încununare a luptei poporului nostru condus de partid, a deschis României porțile unui viitor pe măsura talentului și energiei acestui neam. Acum, cu adevărat România socialistă este o țară independentă și suverană.

C. L.



Eugen Ștefan BOUȘCĂ: „Hai la joc“ (foto L. Stratulat)

anul 30

bună dimineața, patrie

Coroana de marmoră — alba ivire a zorilor
Noi înflorim strada cu trupuri.
Bat aripi în steaua trezirii
Cînd trecem prin poarta sonoră a zilei.

Întrebați păsările, care li-e casa!
Zborul, vă vor răspunde.
Întrebați frunza — lacrimă verde
Dintr-un leagăn de ramuri
Răsărind ca o naștere
Pentru fructul slăvit!

Lumina-i matricea din care venim,
Rădăcinile pașii ni-i leagă.
Iată-ne arbori,
Gură de cîntec la templul iubirii
Și ca o pîine
Cuvîntul de spus dimineața.

Ion BELDEANU

(încununat cu trestii, sosind din munți îți pare...)

Abia atingi cu fruntea o gură de baladă
În miezul dintre muzici al clipei și rămîi
Fluier de os prin care planeții să se vadă.

În albul întors munții, copil, vegheat de crini
Și sevele-n semințe împurpură clepsidre —
Trezindu-te, lăstarii vocalelor i-nclini.

Și spicul vocii-ți este colindă: pod de muguri
Pe care să întîmpini rădvanul cu lumini
Al soarelui cu limpezi și vesele belșuguri.

Rug sub peceți înalte, în căzi de grîu cad aștri
Cu lapte în vertebre, ciocnind verigi ușoare
Cînd logodești cu mîna în aer țărmi albaștri.

Polenul peste simțuri îți ninge-o za din ruguri:
Încununat cu trestii, sosind din munți, îți pare
Că vii dintr-o baladă și crez de cît te bucuri.

Paul BALAHUR

anul mondial al populației

Cum relata o reputată și pasionată specialistă în probleme de învățămînt preșcolar, într-o așezare mică de munte, absolvirea ciclului preșcolar a fost consemnată și sărbătorită așa cum o fac, îndeobște, absolvenții de liceu sau de facultate: în frunte cu educatoarea lor, copiii și-au pecetluit un foarte plin de gravitate „inocență și de optimism“ la revedere în anul 2000, zîmbindu-și unul celuilalt din fotografiile atît de senine, de candide și de încrezătoare pe care și le-au adunat pe un panou frumos, expus în cea mai luminoasă vitrină.

Acest fapt emoționant și încărcat de semnificații s-a întîmplat chiar în vara anului trecut. Gîndul ne duce, așadar, la anul 2000 al copiilor de care-am pomenit, iar calculul nostru sumar ni-i relevă ca absolvenți de licee, de cicluri postliceale sau de trepte ale învățămîntului superior.

Anul 1974, proclamat printr-o rezoluție a Adunării Generale a Națiunilor Unite, adoptată la 11 decembrie 1970, drept Anul Mondial al populației, trebuie asociat tocmai destinelor acestor viitori școlari. Și, într-adevăr, putem avea încă de pe acum certitudinea că, la întîlnirea lor din mult comentatul de prospectologie an 2000, fetele frumoase și bărbații tineri (să-mi fie iertată această „prognoză“, semănînd atît de mult c-un vers eminescian!) de atunci își vor putea făgădui, la unison, să muncească și să trăiască pe potriva celor pe care le vor fi învățat temeinic în toate treptele și formele de învățămînt.

Încrederea atît de manifestă în viitorul fericit al generațiilor la care ne-am referit mai sus, evocînd un episod semnificativ din viața unui „eșantion“ ales din orășelul de munte al copiilor, este certificată de justețea politicii noastre naționale demografice, corelate în mod științific cu politica educațională și cu politica de cadre promovate în mod susținut de conducerea de partid și de stat.

Sintetizînd marile transformări petrecute în țara noastră în anii construcției socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta de altfel, în Raportul prezentat la Congresul al X-lea al Partidului, că în perioada de la eliberare România a străbătut mai multe etape istorice, în decursul cărora poporul român, sub conducerea partidului comunist, a reușit să lichideze orînduirea burgheză, să treacă la construirea orînduirii socialiste, cu o economie unitară, dinamică, asigurînd ritmuri înalte de dezvoltare economică, valorificarea superioară a resurselor naționale și a potențialului uman și, pe această bază, ridicarea continuă a nivelului de trai material și spiritual al întregii populații.

Procesul — complementar — de generalizare a relațiilor socialiste de producție, a însoțit, ca un corolar, marile transformări politice, economice și sociale, modificînd radical structura societății românești, în cadrul acestui proces ireversibil au dispărut clasele exploatatoare și a fost lichidată exploatarea omului de către om.

Clasa muncitoare, clasa conducătoare a societății noastre socialiste, a crescut numeric și a trecut prin schimbări calitative, esențiale, devenind astăzi cea mai avansată forță socială a țării.

Țărănimea evoluează rapid către o clasă nouă, omogenă, cu un ideal social unitar și cu un nivel spiritual tot mai ridicat.

Revoluția tehnico-științifică, contemporană a produs și în țara noastră lărgirea considerabilă a intelectualității, prin creșterea numărului oamenilor de cultură, de știință, de proiectare, a intelectualilor de toate profesiile sau specialitățile.

(continuare în pag. 10)

George BOTEZ

dicţionar literar autobiografic

îngrijit de Al. Andriescu

maria luiza cristescu



farmecul ardealului meu

Cea mai veche înştiinţare pe care am primit-o despre mine e o imagine : o fetiţă cu zadii roşii ca petalele de mac, vîrstate cu flori de mătase în toate culorile florilor ce despărţeau răzoarele de ceapă, varză, păstăi de unt, baraboi noduroşi, castraveţi şi cimbru, cu săndăluţe de la Bucureşti şi cu năframa verde din lada de zestre a mătuşii Floarea legată la spate, ca fetele de măritat, alergînd pe uliţa din faţa primăriei alături de copilele în opincuţe şi băieţii cu şerpar de piele şi picioarele goale, ţipînd şi rîzînd, îngroziţi şi încîntaţi : vine apa, vine puhoiul. Pînă au ajuns cu toţii pe poduţul casei lelei Rafila a lui Bărbînoc şi s-au căţărat cu iuţeala spaimei pe gard, puhoiul ieşise din marginile şanţului, creştea, se ridica după ei, umpluse uliţa şi curgea noroios ca Someşul hîd, rareori înspumat şi duşmănos. Copiii rîdeau în hohote, cu ochii larg deschişi, ţinîndu-se zdravăn de pălant şi ridicîndu-şi picioarele să nu-i ajungă apa. Şi puhoiul urca, negru mocirlos. Cînd a atins săndăluţele domneşti ale copilei a ieşit lelea Rafila strigînd liniştită găinele şi blestemîndu-le potolit că sînt aşa de proaste. „— Să nu să rupă gardul cu voi! ne-a spus în fugă, acoperindu-ne o clipă rîsetele sughiţate de stupoare şi frică, văzîndu-şi mai departe de adunarea nătîngelor de găini. Puhoiul, privelişte fascinantă, ducea acum, rostogolind ca pe nişte mingi de lînă, pui galbeni ca ouăle de paşte, cu puful încleiat. Au venit apoi găini borzoşe sau golaşe, porumbace şi vineţii, cu ochii holbaţi şi aripile răsucite. Se vedea cît de colo că sînt nişte proaste aşa cum spunea lelea Rafila, bătu-le-ar mama soarelui, că nu ştiau să zboare pe pălant lîngă noi sau măcar pe tîrnaţ. Puhoiul creştea înspumat purtînd pe valurile mohorîte guiţatul purceluşilor rozalii, tufe de măghiran, bostani verzi printre care, pluteau paşnice, calme raţele cu o droaie de răţuşte, ca nişte morişti pe care le puneam noi la pîrîiaşe line.

Lelea Saveta, cu poalele ridicate deasupra genunchilor se avîntase în mijlocul uliţei încercînd să prindă purceii. Pe unul îl ţinea sub un braţ şi întindea mîna ei puternică după altul. Îi ducea repede în tindă liniştindu-le zbierătele şi se întorcea iar prinzînd de o aripă o găină ameţită, scăpînd însă un coteţ mic în care dormea liniştit căţelul negru cu pată între ochi al doamnei preotese. Au ieşit toate femeile din vecini, cu mînecile date după cot, cu zadiile ridicate, lăsînd să li se vadă pulpele neatinse de soare. Şi atunci, am văzut venind greoi cam din dreptul bisericii, ca un uriaş ciot negru, scroafa de două sute de kilo a lui Bălaş, abia mai grohăind de atîta grăsime, mirîndu-ne cu femeile la un loc de această întîmplare, căci doar muntele de slănină noroită nu era în stare să iasă din coteţ, abia tîrîndu-se pînă la troacă. Am sărit şi noi de pe pălant, — locul de refugiu din faţa oricărei primejdii, — încurcîndu-ne în picioarele celor ce încercau să tragă namila pe un poduţ. Glodul ne-a cuprins cald picioarele pînă la genunchi şi ne-a pătat cămeşile albe şi zadiile. După o clipă nu mai rămase din puhoi decît o clisă galbenă în care zburătăceau, scheunau, grohăiau tot felul de lighioane. Soarele strălucise tot timpul deasupra noastră, iar noi încă mai rîdeam besmetici, îmbătaţi de spaima amestecată cu bucurie. Am început să ne împroşcăm cu glod, să ne împingem unul pe altul, noroindu-ne obrajii, încleindu-ne părul. Năframa verde a mătuşii Floarea să zărea sub tălpile goale ale Lucreţiei lui Ţira. Apoi ne-au fugărit şi bătut bunicile şi mamele ca să scoată răutatea din noi.

Casele rămîneau curate şi solemne, văruite cu albastru şi deschizînd ochi de ferestre strălucitoare prin care se zăreau ştergarele albe ca laptele, cu ciucuri şi flori cusute, aşezate pe lîngă blidele şi ele pictate cu flori şi păsări albastre şi violete şi lila şi cărămiziu şi iar verde, albastru, roz, portocaliu, într-o aglomerare parcă dezordonată, preaplină, debordantă împlinind poate tocmai ceea ce nu arăta a avea spiritul chibzuit, ordonat în reguli şi ritualuri ale locuitorilor satului Mocod de pe lîngă Salva şi apoi Năsăud şi Bistriţa.

Aveam atunci poate patru ani. Mă născusem în Bucureşti, în 1943, fiica lui Constantin, munteanul, şi a Mariei Găvrilaş ardeleanca. La doi ani am fost dată în grija mătuşii şi mai ales a mamei-bătrîne, Rafila Găvrilaş a lui Bărbînoc, neam cu Macsînii şi Hontileştii, adică, cu tot satul, văduvă a trei copii, dintre care ultimul, născut la două luni după moartea bunicii era Marea (Maria, în graiul meu de acum), fată trimisă la Bucureşti cu fratele ei mai mare pentru a învăţa o meserie şi a-şi face un rost. În Bucureşti l-a întîlnit Maria Găvrilaş pe frumosul domn Cristescu, funcţionar fără multe studii, dar, greu încercat în viaţa şi cunoscător al ei, puţin sceptic, de o cinste şi un orgoliu deosebit, capabil şi seducător, cu joben şi fular de mătase albă, cu gustul vieţii şi sentimentul trecerii ei iremediabile.

Venită la cincisprezece ani în Bucureşti, frumoasa mocodeancă, încă speriată de marele oraş, cu ochii ei mari verzi ca apele Someşului, cu pomeţii ascuţiţi şi măslinii, cu părul negru ca smoala şi dinţi albi despărţiţi de strungăreaţă, cea mai frumoasă fată de măritat, dacă ar fi rămas acasă, se căsătoreşte cu impozantul bărbat a cărui viaţă se împărţea între cîştigarea existenţei şi trăirea ei cît mai depline. El avea cu şaptesprezece ani mai mult decît ea, muncea mult şi îndemînatec, iar apoi sta într-o cafenea o zi şi o noapte la discuţii şi petreceri cu prieteni educaţi în universităţi, al căror egal era şi cu care a rămas prieten pînă astăzi. Ardeleanca Maria n-a îndrăznit, sau, mai degrabă, nu a vrut să intre vreodată în restaurante sau cafenele după soţul ei. Cînd se ivea o problemă gravă, venea pînă în faţa uşii cu firmă impunătoare şi îndemna fetiţa de trei ani să intre şi să-şi cheme tatăl. Aceasta, — eu adică — cu o rochie de mătase bleu ca şi funda enormă aşezată în păr, intra înăuntru, îşi săruta tăticul şi i se aşeza pe genunchi, în stare fiind să rămînă în acel loc feeric ceasuri întregi. Nu ştiu ce înţelegea căci sînt fapte care mi s-au povestit, nu pe care mi le amintesc.

Eu ştiu că am trăit la Mocod, că mama-bătrînă mă învăţa să o iubesc pe mama de la Bucureşti de care uitam multă vreme. În sat eram „domnişoara", cu zadii şi opincuţe pe care le cerusem ca să fiu ca toată lumea.

La cinci ani mama-bătrînă mi-a cumpărat abecedar şi am „umblat la şcoală" la fel cu prietenele mele mai mari, Floarea lui Mâniu şi Lucreţia Scridon a lui Ţîra. La şapte ani, mică barbară, mîndră şi vulnerabilă, am intrat în casa din „13 Septembrie", alături de „mămica" şi „tăticu". Ţin minte doar că rîdeau copiii de accentul meu ardelenesc, iar eu îi băteam, băieţi sau fete, căci aşa mă învăţase mătuşa Floare : „— Tu, îmi spusese, să nu vii acasă bătută, căci te bat de te omor". Prea multe contradicţii pentru o mică mocodeancă, nici frumoasă ca mama ei, nici surîzătoare întru-totul la viaţă şi moarte ca tatăl ei !

În primul an de şcoală bucureşteană am luat foc, alegîndu-mă cu arsuri al căror cordon cu pafta îl port şi astăzi. N-am fost la şcoală decît pentru a da examen şi a-mi lua coroniţa premiului întîi. Chemată pe estradă, confruntată cu atîtea priviri de părinţi şi rude, m-am speriat şi am sărit în mijlocul lor, strigîndu-mi mama înlăcrimată de emoţie şi, punîndu-i în braţe mica împletitură de fals laur.

Învăţam, îi băteam pe cei ce mă jigneau, sau mai degrabă îi provocam la luptă şi eram înfrîntă, dacă ţin seama de micile semne de pe fruntea, braţele şi genunchii mei. În cîte o încăierare apărea mirific tăticu, ne despărţea şi ne întreba cu vocea lui blîndă şi tolerantă, gata să dea dreptatea, întotdeauna celuia de partea căruia se afla, de ce ne batem. Clătinam speriaţi din cap, reluînd a doua zi disputa. În tot acest timp, gîndul meu zbura la Mocod, numărînd zilele pînă cînd voi călca întradevăr pe pămîntul meu. Aici nu mă putea bătea nimeni, nimeni nu putea rîde de mine. Eram apărată de Someş, de Rogină, de vîlceaua cu pelin ce ducea la izvor. Am făcut şcoala în Bucureşti cu gîndul la Mocod, la mama Rafila, la Nelu (nume orăşenesc dat unchiului meu Ion Roş al lui Şuţu, care mă ducea în cîrcă peste puntea de peste vale, la „soacra", mama lui, tot „soacra" rămasă şi azi, cu sania plină de bălegar la gunoiul pămînturilor, cu alături de el învelită în blană de oaie şi rîzînd cînd striga tare : ţuriggg !).

Someşul l-am descoperit la şapte ani. Ştiam de mult să înnot, dar numai la ştiolnă sau la hitaş, în bălţi lîncede, cu copiii. Someşul era primejdios, te lua, te arunca în vîltoare dacă nu erai destul de iute. De cînd am coborît pentru prima oară rîpa trăznită, lăsînd să se vadă măruntaiele legic-geologic stratificate ale pămîntului, am fost zi de zi acolo, chiar dacă eram la liceu în Bucureşti, la „Gheorghe Lazăr" şi făceam înnot de performanţă la „Sala Floreasca", ajungînd chiar campioană a Clubului Sportiv Şcolar la proba crowl, intrînd în concurs fără nici cea mai mică dorinţă de competiţie, ieşind, prima, contra cronometru, plîngînd în hohote. Pe malul Someşului am început să citesc „cele mai groase cărţi" şi tot aici, în murmurul, răpăitul, vijelia rîului să citesc franţuzeşte „La Chate qui pellote" a lui Balzac. Aici arătam tot ce ştiu : săriturile de pe trambulină, alături de „domnişori" (studenţi şi studente mai mari cu un deceniu ca mine), să vorbesc despre „femeile celebre", cruciaţi şi Blaga, despre orele de balet făcute la doamna Simian, pianul şi îngrozitoarele exerciţii ale lui Czerny. Tot aici a avut loc prima îngrijorare subterană a celor ce erau ca şi părinţii mei, cînd, la treisprezece ani primeam în fiecare zi o scrisoare despre sublimul, odiosul, monstrul, sfîntul F.M.D., iubitul meu. În casa cu bîrne a mamei Rafila era prea mult respect şi ruşine de a întreba pe cineva de-a dreptul „cine e persoana". Au fost chemaţi deci părinţii de la Bucureşti, mama plîngînd, frumoasă şi tragică, iar tata rezonabil, elegant, încercînd şi în situaţiile disperate să vadă de partea cui e dreptatea. Am rămas, fireşte, stupefiată. Nu înţelegeam nimic. „Cine este tînărul ?" mă întreba jenat tata în timp ce mama plîngea şi reproşa lui dumnezeu că am luat tot ce era mai rău la „el" şi nimic din chibzuinţa, simţul măsurii, ruşinea de gura satului, pe care le poseda ea. După cîteva zile de disperare colectivă ,— nici unul nu înţelegeam ce doreşte celălalt — ,am priceput că sînt speriaţi de conduita mea morală, detectată din scrisorile pe care le scriam prietenei mele Sanda Nemeş şi răspunsurile ei în legătură cu Fiodor Mihailovici Dostoievski. De atunci nu mi-a mai fost controlată lectura şi nici, în Bucureşti, zilnicile jumătăţi de zi petrecute la Biblioteca Centrală de Stat. Din cînd în cînd, fişele şi notaţiile mele prea concise aduceau lacrimi în ochii mamei, ca şi citirea unor romane considerate pentru altă vîrstă decît a mea. Aveam totuşi un mare noroc : indiferent de titlu, dacă era în franceză, puteam citi sub protecţia ochiului de Argus al mamei. Şi aceasta e o metodă, întîmplătoare de a-ţi face cultura : suprarealiştii, Marchizul de Sade, Baudelaire, Henri Miller.

Someşul se despărţea la Rîpi în trei braţe : unul iute, altul conducînd la vîltoare şi moarte, altul violent ce, odată traversat te arunca în mîlul cald şi sigur. Între ele se năşteau, schimbătoare în fiecare an, limbile de nisip, auriu pe care rămîneau în imaginaţia mea cărţile deschise pînă în vacanţă. Este tot ce a tulburat mai profund, a incitat, a găsit loc în mintea mea. Nu ştiu dacă studiul intens, ştiinţific, ordonat de mai tîrziu, nu s-a lăsat influenţat de primele lecturi, ani de-a rîndul pe malul Someşului. Cu gîndul acolo am citit după violenta pasiune dostoievskiană, reluată matur, Tolstoi, Poe, „Serie noire", Lautréamont, Sue, Camil Petrescu (altă mare bulversare afectivă), Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, Varlaam ,Virginia Woolf.

Am studiat la Facultatea de Filologie din Bucureşti odată cu o activitate publicistică de cea mai specifică formaţie. Pentru un articol trebuia să citesc un număr de cărţi, să devin un mic specialist în lubrefiante, în fenomenologie, teorie a mulţimilor, muzeografie, laminate. Mă pasiona, pe linia vechilor mele îndeletniciri, aşa-zisul existenţialism în literatură. Îmi reprimam primele impulsuri afective „citind tot", în ordinea oferită de ediţiile „Pléiade", cu bibliografia instaurată de mai ştiutori decît mine.

De cînd „scriu" ? Dintotdeauna. Jurnale, dar imaginare, nu despre mine cum ar ordona specia, ci literaturizat, despre alţii, natură, întîmplări auzite. N-am avut niciodată tentaţia de a-mi nota propriile trăiri legate de evenimente reale ale vieţii mele. Totul a reculat în imaginaţie. Un adevărat ardelean de pe Someş n-ar spune nicicînd lumii ce se întîmplă în sufletul lui. De ruşine, din mîndrie, din obligativitate acceptată faţă de carta de onoare a satului. Am scris multe nuvele şi, povestiri comico—absurde, publicate în reviste. Am luat şi un premiu iniţial al Cenaclurilor pe ţară., odată cu Adrian Păunescu pentru poezie, prin 1965. Volumul de nuvele l-am aruncat. Am debutat cu romanul „Capriciu la plecarea fratelui iubit" (1968). În afară de cărţile publicate (romanele „Dulce Brigitte", „Nu ucideţi femeile", nuvelele „Castelul vrăjitoarelor"), am zvîrlit la coş, acolo unde, după opinia mea meritau să stea, două romane : „Acea albă livadă" şi „Complotul oraşului". Poate că de vină era întreruperea legăturii cu Someşul blînd-furios şi Mocodul, mediul formaţiei mele afective şi intelectuale.

Cred că romanul „Aşteptare" e tot ce este mai al meu cu adevărat, ca fiinţă umană şi viziune scriitoricească. N-am timp să insist asupra lui căci mă bîntuie, obsedează, „Tutun de Macedonia", romanul la care scriu, amestec de amintire cu imaginaţie legate de Mocod, de o anume umanitate, de o atitudine în faţa noţiunilor fundamentale ale lui „hommo eticus", rezultat al experienţei mele umane şi general culturale. Este vorba tot despre viaţă şi moarte, a mea şi mai ales a celorlalţi, de vinovăţie şi dreptul de a judeca, de responsabilitatea fiecărei fiinţe implicate, de o lume zdruncinată în legile ei cele mai profunde, lumea mea de nobili ţărani liberi ai Mocodului.

moartea lui bergotte

Locurile unde Proust, în romanul său, nu e consecvent „punctului de vedere" al naratorului – unde, cu alte cuvinte, atribuie acestuia şi ceea ce nu poate şti, fiindcă n-a văzut, şi ceea ce n-a putut vedea, fiindcă n-a fost de faţă, şi ceea ce nu poate decît să presupună, fiindcă s-a petrecut numai în gîndurile altcuiva – locurile acestea sînt relativ puţine şi au fost descoperite demult, inventariate şi analizate. Cel mai cunoscut este neîndoielnic marele capitol *Un amour de Swann* ; dar cel mai impresionant şi mai semnificativ rămîne pasajul final al morţii lui Bergotte din *La Prisonnière*.

„Muri în următoarele împrejurări...", scrie Proust, povestind cum bătrînul romancier s-a dus, deşi medicii îi interziseseră, la o expoziţie de pictură olandeză pentru *Vederea din Delft* a lui Vermeer, un tablou pe care-l admira şi din care credea că nu i-a scăpat nici un detaliu. Totuşi un critic remarcase că era în tablou un colţ de zid galben, atît de bine pictat. încît reprezenta în sine o splendidă operă. „În sfîrşit, ajunse în faţa tabloului de Vermeer pe care şi-l amintea mai strălucitor, mai deosebit de tot ce cunoştea, dar unde, graţie articolului criticului, băgă de seamă pentru întîia oară nişte mici personaje în albastru, nisipul roz, şi în sfîrşit materia preţioasă a colţişorului de zid galben. Ameţelile lui sporeau ; îşi aţintea privirea, ca un copil pe un fluture galben pe care vrea să-l prindă, pe preţiosul colţ de zid. Aşa ar fi trebuit să scriu, îşi spunea el. Ultimele mele cărţi sînt prea seci, ar fi trebuit să pun mai multe straturi de culoare, să fac fraza preţioasă prin ea însăşi, ca acest colţ de zid galben. Totuşi, gravitatea ameţelilor sale nu-i scăpa. Într-un cîntar ceresc îi apărea, împovărînd una din terezii, propria lui viaţă, cîtă vreme cealaltă cuprindea colţul de zid atît de bine pictat în galben. Simţea că o dăduse prosteşte pe cea dintîi pe cea de a doua . . . Îşi repeta : colţişor de zid galben cu streaşină, colţişor de zid galben. Între timp se prăbuşi pe o canapea circulară . . ." (Traducere de Eugenia şi Radu Cioculescu).

Naratorul nu ne spune, ca alteori, în asemenea cazuri, cine i-a împărtăţit gîndurile lui Bergotte, pe care Bergotte, el însuşi, n-a mai apucat să le împărtăşească nimănui. Licenţa este una din cele mai frapante din întreg romanul ; „metoda" însăşi a lui Proust pare, aici, confruntată cu o situaţie limită. Prin ce artificiu plauzibil un romancier, care îşi propune, ca regulă generală, să nu încalce posibilităţile de a vedea şi de a şti ale unui unic narator, ar putea să se strecoare în conştiinţa solitară a unui muribund, în muţenia acestui Bergotte aflat cu cîteva clipe înainte de sfîrşit ?

Dar nu e numai atît. Biografii lui Proust ne relevă faptul că pasajul a fost adăugat tîrziu capitolului despre Bergotte. Proust însuşi, de ani de zile silit să nu părăsească patul şi camera (ca şi Bergotte, de altfel), decît în foarte rare ocazii, n-a putut-o pierde pe aceea de a revedea la Orangerie o expoziţie de pictură olandeză, într-o după amiază din noiembrie 1922. Simţindu-se dintr-odată foarte rău, s-a reîntors cu greutate acasă ; şi-a revenit îndeajuns spre a dicta, către ora trei dimineaţă, pasajul morţii lui Bergotte. A murit în aceeaşi zi. Ce straniu lucru ! Gîndurile lui Bergotte în preajma morţii sînt aşadar gîndurile lui Proust însuşi în preajma morţii : colţişor de zid galben . . . După ce şi-a înfăţişat în Bergotte suferinţa şi anii de recluziune forţată, a găsit mijlocul să-şi povestească prin el ultimele gînduri. În paginile romanului, Bergotte, bătrîn şi bolnav, aştepta parcă să i se încredinţeze mesajul definitiv ; moartea lui era amînată, fiindcă trebuia să devină simbolul altei morţi ; autor şi personaj trebuiau să moară la fel.

Licenţă artistică ? Desigur, dar una extraordinară, prin care scriitorul, atît de preocupat în tot romanul său de a povesti întîmplările numai la persoana întîi, de a face din această persoană purtătorul de cuvînt al celorlalte, a inversat aici rolurile ; şi întîmplarea cea mai semnificativă din toate, propria moarte, şi-a povestit-o la persoana a treia. Ca şi cum ar fi spus despre sine : „Muri în următoarele împrejurări . . .".

Nicolae MANOLESCU

efemeride

cîntare patriei

Lucian VALEA

grai românesc

Susură vorbele tale din spre tăcere ;
grai divin ; cu clipa, cu anul —
tu nici nu știi minunea cum
te-mplinește ; totul e rostire
în juru-ți și cîntec ;
necruțătoare rămîne doar
ziua cînd singur între cuvinte,
îți va fi iarăși dor de tăcere ;
atunci vei vrea
din nou, s-o înveți dar vai,
pentru asta nu-ți va mai fi
îndeajuns o viață de om.

Mihai DUȚESCU

domnița bălașa

e zidită în casele voastre, zidită
la încheieturile mîinilor noastre
fata lui Brîncoveanu se plimbă prin orașe
nevăzută, în sandale înalte,
și bînd apă dintr-o pasăre cu ciutură —
Domnița Bălașa cea străvezie
de tot înaltă și pură, bronzată,
în ochii mei fata lui Brîncoveanu prinde
contururi cum bea apă dintr-o fîntînă
cu aripi și apa e sîngele meu cel
curat, sîngele lor din vene tăiate
pe fundul istoriei

astăzi stau de strajă la frumusețe
cu vizieră și spadă albastră

Silviu RUSU

manole din fîntînă

Manole din fîntînă
se ridică ușor în trupuri de lemn de brad
nu departe de ziduri,
nu departe de pietre.

Manole pădurea se strînge mereu
împrejurul zidirii,
se apropie pădurea în pași rotunzi
și zidul se strînge în sine

vor crește copaci prin zidire,
Manole va crește prin trup de soție,
cu ochii ei în ochii lui liberi în ploaia
neagră

va crește pădurea prin pietre

o fîntînă în țara mea
nu va fi niciodată de piatră.

Georgeta EFTIMIE

tărîm solar

Acest tărîm pe care cresc florile de mac
hrănit a fost cu sînge un veac și înc-un
veac ;
pe promontoriu de străbuni
azi stau bărbații cei mai buni.

Noi ne-am născut aici pe un pămînt solar,
cu fete care poartă un vis în inelar,
flăcăii au pe chipuri lumină de Ștefan —,
și munți se prind în hora pictată de Amann,
repovestind legenda cu Banul craiovean :
bucuria de a fi laolaltă
aici — și acum, —
unde neclintiți stătum
— foc sacru în fiecare vatră.

Pămîntule — suflet — tăcut și răbdător,
de bucurii ți-i sete, de pace-ți este dor ?
Sub brazdele de fapte ce rodul pregătesc
aceste crezuri sfinte se răsădesc și cresc,
și buciume de aur înfiorează glia :
„CEAUȘESCU — Omenie — România !"

Calistrat COSTIN

făurarii luminii

făurarii au timpul de cuget acum
ca să fie cetatea puternică, vie,
stăpînă pe sine ființa,
făurarii știu jertfa s-aducă senini,
mărturie în eternitate luminii,
mărire părinților țării,
aici vom clădi mai departe iubirea,
viitorul înseamnă a fi pe deplin
făurarul cetății din om pentru om.

Nicolae Grigore MĂRĂȘANU

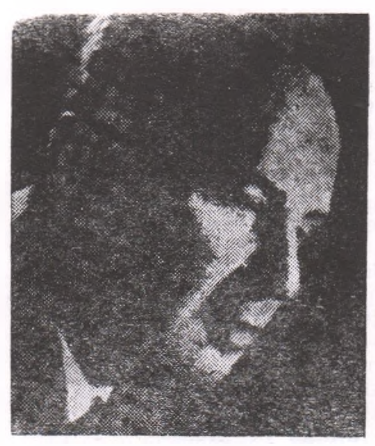
pe umeri, lumina

Ca un docher din portul Brăilei
Port pe umeri lumina
Ce s-ar fi cuvenit semințiilor mele.

Și, doamne, cum mă apasă,
Ca o roată de calcar gîtul lebedei,
Semn că mult întuneric au îndurat
Oasele neamului meu nuntit cu apa.
Cine nu cunoaște durerea dulce-a luminii
despicată de muguri !
Murmurul ramurului și rîului, în cer
aprins ;
țărîna înverșunată împotriva negurii ;
patima-n care visul ca un fulger
înainte de ploaia bogată, țîșnește ?
Sufletul poetului român ; strunga-n care
luceferii încearcă viața de pe pămînt !

In culmea ta nouă mă aștepți
Patria mea cea neîncetat izvorînd —
Lumina-mi iute e-un spic de grîu ;
aruncă-l valului de păsări ce
încălzesc pămîntul cu respirarea lor !

realitate și romanesc



aurel mihale

Sînt convins că revista „Convorbiri literare" a inițiat o asemenea dezbatere, nu numai pentru importanța acestui raport, ca problemă fundamentală a literaturii (artei) realiste, ci și pentru actualitatea ei, în sensul că o realitate atît de vie și de bogată, cu adînci semnificații revoluționare, cum este noua noastră realitate socialistă, așteaptă să fie redată în tot mai multe cărți, cît mai inspirate. In limita acestui spațiu, am să fac cîteva scurte observații asupra acestui raport, care mi se par mai necesar a fi relevate în acest moment. Este clar că mă gîndesc în primul rînd la proza literară.

1. Multe lucruri sînt legate de însăși înțelegerea acestui raport, cu urmări însemnate atît pentru creația literară, cît și pentru aprecierea și receptarea valorilor literare.

— Există încă unele prejudecăți privind înțelegerea raportului dintre realitate și ficțiune în opera de artă, destul de înrădăcinate. Ele m-au izbit mai ales cu prilejul unor întîlniri cu cititorii, cu o participare foarte diversă : muncitori, țărani, elevi, studenți, profesori, ingineri, ostași și ofițeri, membri ai cenaclurilor literare, bibliotecari etc.

Cea mai răspîndită și mai greu de limpezit mi-a apărut înțelegerea mecanicistă a literaturii, ca o oglindă ce reflectă realitatea în mod direct, fără nici o intervenție sau cu o intervenție minimă din partea autorului, intervenție puțin posibilă asupra unor date, unei lumi deja structurate. Scriitorul nu ar fi decît purtătorul acestei oglinde, căreia i-ar putea cel mult schimba unghiul de reflecție. Potrivit altei înțelegeri, naive, scriitorul „inventează", „creează" însăși realitatea : purtătorii ei rămîn dezamăgiți cînd află că nu „totul" a fost inventat. Alții caută în spatele operei literare o realitate „exactă" și rămîn deasemenea dezamăgiți, cînd află că cele scrise nu au existat „întocmai" și în realitate. In acest ultim caz, discuțiile pot deveni chiar agresive : „nu asta e realitatea", „așa ceva nu se poate întîmpla" etc. . .

M-am întrebat pe ce se bazează aceste convingeri și n-am găsit decît explicația unei înțelegeri greșite a raportului dintre realitate și ficțiune, în sensul că opera de artă ar fi rezultatul alăturării acestor doi factori, ca două entități distincte, cu funcții deosebite, separate în actul creator. Și mai departe, că literatura (arta) nu este privită în esența ei, ca proces de cunoaștere, ca formă superioară a însușirii realității de către om.

Literatura, formă specifică și complexă a conștiinței sociale, este cunoaștere artistică, un proces din care rezultă expresia literară ca cea mai înaltă formă a însușirii estetice a lumii. Opera de artă nu este nici simplă realitate „oglindită", nici ficțiune, nici expresia unui simplu raport mecanic, cantitativ, între acestea, ci un proces care le include organic, un act de creație realizat cu mijloace de asemenea specifice. E clar că nu poate exista literatură fără un solid fundament în realitate, cum deasemenea nu poate exista fără ficțiune. Dar nu există deoparte realitatea și de alta ficțiunea, ci ele coexistă și se desfășoară, se întrepătrund în cadrul procesului unic al cunoașterii artistice, ca două fețe ale aceluiași act organic, al unității dialectice dintre ele, și numai metodologic le despărțim spre a ne explica această formă superioară de însușire estetică a realității de către om.

— In acest subtil proces al cunoașterii artistice, fantezia creatoare a autorului, imaginația sa lucrează cu ficțiuni, care nu sînt date ale realității, dar izvorăsc neapărat din realitate. Autorul nu poate inventa datele concret-senzoriale ale lumii obiective, dar le poate însuși, cunoaște, și mai ales relaționa — cu ajutorul ficțiunii — în structuri noi, artistice, care nu contravin cu nimic realității, dar nu sînt însăși realitatea. Interdependența dialectică a acestor două elemente în cadrul procesului unic al cunoașterii artistice este evidentă. Procesul ne apare astfel ca un spațiu de desfășurare cu limite destul de largi și el se poate concretiza pe diferite trepte ale scării lui de realizare, de împlinire, într-o diversitate de forme și cu multiple mijloace, potrivit stilului, metodei, idealului estetic etc. ale fiecărui scriitor. Punctul critic de concretizare a actului creator, mai „aproape" de realitate sau mai „îndepărtat" de ea, fixarea expresiei artistice depinde de o complexitate specifică de factori, între care talentul, stilul literar, individualitatea creatoare a autorului au un rol primordial. Autorul în primul rînd este acela care, datorită și potrivit simțului său artistic, „știe" cînd raportul dintre realitate și ficțiune a ajuns la un asemenea grad de desfășurare a procesului cunoașterii artistice, încît poate avea senzația împlinirii noii structuri artistice, a realizării operei de artă.

— Pentru asta, însă, scriitorul trebuie să stăpînească pe deplin raportul de interdependență dintre realitate și ficțiune, devenirea acestuia, ca pe cel mai important centru activ de forță interioară a procesului de creație, a cunoașterii artistice. In esență, el trebuie să ajungă să cunoască într-atît de bine realitatea respectivă, încît să nu-i rămînă — esențial — nimic ascuns, nedescoperit. In acest caz, realitatea îi poate nu numai furniza datele concret-senzoriale de care are nevoie, dar ea și devine un cîmp nemărginit de desfășurare liberă a fanteziei, o adevărată rampă de lansare a acesteia, a ficțiunilor cu care aceasta lucrează. Cum, de asemenea, ficțiunea sa — fundamentată tot pe realitate — trebuie să fie atît de activă și cu o asemenea capacitate creatoare, încît să poată cu adevărat reconstitui datele realității în structuri noi, artistice, într-un mod specific, propriu, original.

Așa că, pe cît este de „labil" acest raport — în existența și posibilitatea realizării lui în expresia literară —, tot pe atît este el de „exact", legic, cu necesitate „exact". Este desigur un paradox, poate cel mai important, al actului creator, al cunoașterii artistice, cel care asigură în fapt realismul operei, al marii literaturi.

2. O justă înțelegere a acestui raport — în cazul prozei realiste despre care discutăm și de pe pozițiile materialismului dialectic pe care încercăm să ne situăm — pornește oricum de la primatul realității.

— Procesul cunoașterii artistice se fundamentează (și are ca obiect, atît al cunoașterii cît și al influenței active a creației) tocmai pe realitatea lumii obiective, pe universul uman și social din afară. Datele concret-senzoriale de la care pornește procesul și pe care ficțiunea artistică le reconstituie în structuri specifice noi sînt ale lumii obiective. Mai mult, înseși ficțiunile își au începutul în această realitate. Asta nu înseamnă că neglijăm sau trecem pe al doilea plan importanța și rolul ficțiunii în procesul cunoașterii artistice, al realizării în expresia literară a raportului dintre realitate și ficțiune. Dimpotrivă, înțelegînd actul creator ca un proces organic, unitar, trebuie să acordăm și ficțiunii artistice statutul de element constitutiv de maximă importanță tocmai în definirea, în desfășurarea procesului și mai ales în asigurarea calității lui, specificității sale, ca proces de însușire estetică a lumii.

De aici nevoia primordială pentru scriitor, de a cunoaște nemijlocit, cît mai bine și cît mai adevărat, în esența ei, realitatea nouă a zilelor noastre în transformarea ei revoluționară. Cred că acum tocmai această cunoaștere asigură în primul rînd (dat fiind existența unei pleiade de prozatori talentați) realizarea prozei artistice pe care o dorim, a cărților despre lumea nouă socialistă pe care o construim.

— Urmarea firească a acestora este înțelegerea deplinei realizări a raportului dintre realitate și ficțiune în expresia literară ca o transfigurare artistică a realității, transfigurare datorită ficțiunii artistice, element principal al imaginației, al fanteziei creatoare a scriitorului. Intr-un anume fel, de gradul de fundamentare obiectivă și a ficțiunii și de intervenția activă a sa asupra datelor realității, în închegarea procesului cunoașterii artistice, depinde gradul de realism al operei respective. Am spus, că numai deplina stăpînire a acestui raport de către scriitor și simțul său artistic înnăscut, la care adăugăm experiența artistică dobîndită etc., îl pot ajuta la fixarea momentului decisiv al creației literare.

— Pășind pe următoarea treaptă a înțelegerii raportului dintre realitate și ficțiune, observăm, tocmai datorită celor de mai sus, că transfigurarea artistică a realității cere scriitorului respectarea, întocmai și în esență a realității, a adevărului vieții (uman și social), o maximă sinceritate în dezvăluirea și exprimarea acestui adevăr, fără nici un fel de teamă, proprie sau din afară. Este legea de fier a realismului. Este vorba, desigur, nu de o sinceritate subiectivă (uneori morbidă și streină actului creator), ci de o sinceritate obiectivă, impusă de însăși investigarea creatoare a realității, sinceritate care dă expresiei literare sentimentul autenticității, al marelui adevăr despre oameni și societate, al marelui realism. Pe măsura gradului său de obiectivitate, această sinceritate va coincide, obligatoriu, cu însuși adevărul dezvoltării sociale, cu sensul major al dinamicii societății noastre. Aici își găsește loc amintirea importantelor precizări din documentele partidului nostru : „Partidul este adeptul adevărului obiectiv nemistificat, partizanul înfățișării veridice a realității, atît cu luminile cît și cu umbrele ei".

Revenind, accentuăm că acest lucru este posibil numai bazîndu-ne pe o cunoaștere adîncă, dinăuntru a realităților noastre noi în continuă transformare și că este necesar a fi realizat în fapt în tot mai bune cărți, ci nu doar în declarații, de care abundă publicistica noastră literară, publicistică de altfel necesară, dar care nu înseamnă și cărți despre noua noastră realitate revoluționară.

3. Urmărind înțelegerea în continuare a raportului realitate-ficțiune în intimitatea procesului creației literare, se impun și alte observații, care îi măresc gradul de complexitate, de unitate dialectică, de specificitate.

— Dintre acestea, participarea directă, activă a scriitorului la viața socială îi asigură acestuia nu numai cunoașterea atît de necesară a realității, ci și trăirea acesteia, participarea afectivă la închegarea actului creator, o încărcare a ficțiunii artistice cu o trăire proprie intensivă care duce la crearea emoției artistice, factor fundamental pentru artă și literatură. Pentru ca cititorul să se emoționeze, să retrăiască întregul proces al cunoașterii artistice (retrăire care produce emoția artistică, emoția fiind un important element al cunoașterii artistice care asigură și funcția acesteia de înrîurire), trebuie ca mai întîi scriitorul să trăiască „fierbinte", efectiv realitatea „transfigurată". Trăirea vieții nu poate fi plăsmuită decît tot pe baza unor date primare ale realității, ea fiind deasemenea pentru scriitor un dat al lumii obiective, psihice. Ea mărește gradul de sinceritate obiectivă, gradul de adevăr în reconstituirea realității de către scriitor, constituie liantul raportului dintre realitate și ficțiune în opera de artă, sîngele ce-l însuflețește și care încălzește apoi și inima cititorului.

— Știm că literatura este gîndire artistică, gîndire în imagini, fapt care îi asigură în primul rînd specificitatea. Forța și densitatea gîndirii artistice sînt determinate deopotrivă de ambele elemente (fețe) ale acestui raport. Și de bogăția și de adîncimea cunoașterii realității, și de modul în care — lucrînd cu ficțiuni ale imaginației — scriitorul ajunge la închegarea unor imagini artistice nepieritoare.

Totodată, cunoașterea adîncă a realității, a esenței acesteia, duce la descoperirea — în realitate — a ideii artistice a operei, dar și la închegarea acestei idei ca o ficțiune majoră care devine factor activ în reconstituirea artistică a realității, cu condiția ca ea să respecte legitatea, ordinea interioară a lumii obiective.

— Mai mult, vrem sau nu vrem, înțelegerea și rezolvarea (mai ales) a acestui raport sînt puternic influențate și de poziția ideologică a scriitorului, de idealul său estetic. Inchegarea imaginii artistice, a noii structuri, ca expresie concretă a raportului dintre realitate și ficțiune, depinde în primul rînd de talentul autorului, dar și de concepția sa despre lume și societate, de idealul — declarat sau nu — în numele căruia și potrivit căruia investighează și redă realitatea. Ș.a.m.d.

4. Raportul dintre realitate și ficțiune (justa lui înțelegere și rezolvare) are o importanță deosebită și pentru funcția socială a literaturii. Actul fundamental al însușirii estetice a lumii, sub forma cunoașterii artistice, este însoțit de o înrîurire profundă, specifică a literaturii asupra realității umane, a formării conștiințe sociale, în cazul nostru al formării conștiinței socialiste. Situîndu-ne pe o poziție militantă comunistă, dorim cu ardoare ca literatura noastră să contribuie într-un mod tot mai însemnat, specific, la formarea acestei conștiințe, la făurirea omului nou. Acest lucru este cu atît mai posibil, cu cît scrierile noastre se vor sprijini pe niște piloni solizi, cît mai adînc împlîntați în solul realităților noastre noi, dar și cu cît — tocmai sprijinindu-se pe aceste realități — scrierile noastre vor fi deopotrivă rodul unei ficțiuni artistice neîngrădite (în primul rînd de necunoașterea realității), al zborului înalt al imaginației noastre creatoare.

tabla de materii



de Mircea IORGULESCU

EUGEN SIMION

(fragment)

Sub semnul aceleiași temperanțe stă și cartea cea mai bună de pînă acum a criticului, **Scriitori români de azi** (1974). Contrastul cu starea adevărată a materialului avut în vedere este aici încă mai izbitor ; în **Antologia criticilor români** sau în monografia despre Lovinescu estomparea liniilor agitate, trecerea în plan secundar a elementului dinamic, **disciplinarea**, cu un cuvînt, s-ar fi putut pune în seama cercetării din unghi istoric. Despre contemporani Eugen Simion scrie însă nu numai fără a face operă de partizanat, dar și fără a se implica direct ; performanță remarcabilă, de care puțini critici sunt capabili. Străin de gustul pentru inovație ori pentru reformă, criticul tinde mereu să aducă lucrurile într-un cadru de existență „normală“, „acceptabilă“, preocupat de a nu lăsa vreodată impresia de arbitrariu sau de subiectivitate, de hazardare sau de restricție. Eugen Simion are, așadar, vocația instituționalizării. O moderație care înseamnă echilibru stăpînește această critică pentru care tentația extremelor este necunoscută.

Împrejurarea că fiind în realitate o culegere de portrete și cronici, travestită, **Scriitori români de azi** se poate preface cu ușurință, prin simplă adițiune de noi părți, într-o prezentare de ansamblu a literaturii noastre postbelice nu e fără tîlc. Sistematizate mai întîi pe genuri și cronologic **(Evoluția poeziei ; Evoluția prozei ; Evoluția criticii literare)**, urmîndu-se apoi o dispunere aparent tipologică (prozatorii, de exemplu, sînt grupați astfel : **Proza poetică, Realismul psihologic, Proza de analiză, Eseul romanesc, Romanul pitoresc și baroc, Realismul artistic și vizionar, Proza fantastică, Comedia cuvîntului, Romanul ca document)**, comentariile lui Eugen Simion, indiferent de natura lor, fac evidentă o realitate literară fără însă a-i lumina sensul (ori sensurile) ce nu țin de percepția critică imediată. Atitudinea de observator așezat la o distanță convenabilă, care să nu-i îngăduie participarea, este caracteristică și nu alta este explicația aspectului static al imaginii pe care o dă criticul : o succesiune plană de figuri individuale. Criticul, este vădit, nu se implică ; dar nici nu explică. El înfățișează un relief literar, îi descrie cu mare aplicație și cu o finețe de necontestat formele, dar nu le așează într-o perspectivă și nu dezvăluie ordinea lor ascunsă, coerența interioară, principiul de existență. Clasificațiile au un rost pur convențional, nu instruiesc în privința unei **mișcări** esențiale. Planul cărții este de aceea un artificiu acceptat ca bază a operațiunii de prezentare, singura care îl interesează în fond pe critic. De ce, ne putem întreba de pildă, **Prozei poetice** îi urmează **Realismul psihologic ?** Mister. De ce în secțiunea despre lirică după capitolul **Conceptualizarea simbolurilor** vine **Poezia socială și cosmică. Expresionismul țărănesc ?** Iarăși nu știm ; iar criticul nu dă nici o lămurire. Distribuția aceasta nu spune nimic, valoarea ei este pur funcțională. Pentru critic nu există, într-un sens, Literatură, ci numai Scriitori ; întregul se obține printr-o însumare aritmetică ; organizarea înseamnă atunci inventariere. **Evoluția prozei** este în consecință titlul părții în care sînt prezentați o serie de prozatori, **Evoluția poeziei** vrea să spună că în acest compartiment este vorba despre poeți. Lipsește însă **evoluția prozei,** lipsește **evoluția poeziei,** lipsește bineînțeles, **evoluția** criticii literare. Criticul nu descoperă (nu propune) o determinațiune a creației literare, internă sau din afară, dar nici nu arată că ar vrea să o facă ; el **constată** și **descrie.** Așa stînd lucrurile, posibilitatea criticului de a completa ulterior golurile de acum sînt practic nelimitate, deoarece eventualitatea unei contraziceri este principial exclusă prin felul procedării sale. Se pot adăuga noi **clase**, vor fi incluși și alți scriitori, multe comentarii pot fi, și trebuie aduse la zi **(criticii noi,** de pildă, sunt înfățișați prin mijlocirea unor foiletoane la cîte o carte ; comentînd poezia lui Ioan Alexandru, criticul se oprește la volumul **Infernul discutabil** din 1966, în vreme ce la Nichita Stănescu se ajunge pînă la **În dulcele stil clasic**, culegere apărută în 1970, iar la Marin Sorescu se înaintează chiar pînă în 1973, analizîndu-se volumul **La lilieci) ;** tabloul, deci, se poate amplifica oricît, fiindcă autorul a avut abila prudență de a nu-l încadra într-o ramă stînjenitoare. Diversele formule sub care sînt puși scriitorii prezentați sînt, apoi, nu o singură dată fără legătură cu spiritul adevărat al operei lor. Ține oare lirica lui Zaharia Stancu de „poezia evenimentului“ ? Este N. Breban un „analist“ ? Este D. R. Popescu un prozator „artist și vizionar“ ? Dar ce este „vizionar“ în proza lui Fănuș Neagu ? Aceste definiții nu se justifică așadar prin materia la care sînt aplicate, ci prin calitatea de instrument de lucru necesar. La adăpostul lor, criticul se mișcă însă în voie și înțelegem că el avea nevoie de o schemă pe care să o ignore îndată ce a adoptat-o. **Scriitori români de azi** este de aceea embrionul unui excelent și foarte util catalog al literaturii românești contemporane. Eugen Simion a dat cea mai solidă lucrare critică prin care existența la noi a unei literaturi naționale constituite în perioada ultimilor treizeci de ani nu este numai **afirmată**, ci și **dovedită.** În ciuda aparentei distanțări — sau tocmai din acest motiv —, **Scriitori români de azi** este cartea unui critic devotat literaturii contemporane lui.

În slujba acestei devoțiuni exemplare Eugen Simion pune o tehnică a descripției analitice perfect adaptată scopurilor urmărite. Dacă nu șochează prin originalitatea și îndrăzneala ideilor, dacă nu se afundă într-un exces de subtilități interpretative, dacă lipsește febra delimitărilor inflamate de spirit polemic, dacă, așadar, se păstrează mereu într-un plan al evidenței și al bunului simț cultivat, comentariile au în schimb avantajul de a se impune. Atitudinea rezervată, expresia limpede și precisă, nuanțată totuși, iar uneori cu o înclinație curioasă către metafora ... anatomică („coasta poemului“, „trupul simbolului“, „sîngele poemului“, „mușchiul operei“, „măruntaiele“ cărții, „trupul poemului“, „conceptele au carne critică“ ș.a.m.d.), arta de a rezuma sugestiv, asimilarea fără complexe a opiniilor viabile indiferent de sursă — iată punctele de sprijin ale acestei critici de factură „legalistă“, în sensul că se conduce după un profund și organic spirit literar.

antologia lirică a „convorbirilor“



ștefan aug. doinaș

atena, sfîrșit de secol

Alcibiade stricător de herme,
scuipate căști și fildeș la mezat.
A fost de-ajuns : un snop de săbii ferme
țișnea stelar din brațul retezat.

Socrate surizînd, în blid cucuta
și-n preajma lui bronzatele tulpini.
A fost de-ajuns : în trupuri învăscuta
mînie-ardea ca sîngele din pini.

Dar pînă cînd ? Peste tăișuri moarte
se vede-o mare umbră din profil.
Ce-i mai ușor, pentru cetăți, să-și poarte
ca sufletul și zeii în exil ?...

acvariu

Lăptoase spume, zări de miere,
pietriș ca sîngele, bobat :
zefiri în dulce-aliniere
și unde ritmice ne bat.

S-aprinde și se stinge soare ;
roșcat, amurgul plimbă dungi ;
comete grase fac prinsoare
pe focul cozilor prelungi.

Și toate sunt egale : coame,
abisuri, seminții de pești :
la ore fixe trece-o foame
prin toate vămile trupești.

Și totul e frumos : mărgeanul
foșnește rar ca un castan.
Și totul e perfect.

Oceanul
stă-n gura lui Leviathan.

fereastra

De unde-acest pătrat de alb, — intars
în aerul înstrăinat de rouă ?
Zigzaguri spelbe, fluturii au ars

în drum spre el. Ca rîndunici, cînd plouă,
se vînzolesc perdele, tristul spic
al luminării-nspină luna nouă.

Cu-o spadă-nfiptă-n frunte mă ridic.
Și toate mobilele-n jur, holbate,
ca un puhoi de pești cu solzul mic,

privesc spre gaura în care bate
ca un descreierat ciclon gentil
o inimă cu plasma-n libertate.

E doar fereastra : un mărunt ventil
în aerul lemnos, o geamandură
pe care face tumbe un copil.

Ce stele scuipi asupră-ne, — spărtură
în pieptul unei veri ce nu se-ndură ?

cellini, autobiografia, 144

Preumblare, neumblare :
saltă-n rază, doarme-n foc,
nu se vatămă deloc
carnea — ca o întîmplare
care nu mai are loc.

Stea nocturnă din alburnă,
plaiurile pier, în schimb
pîlpiie un ager limb :
sufletul pe blînda urnă
a materiei — ca nimb.

E mixandră, boare tandră,
ori părere ? Uite-o, nu-i.
Umblă-n ochiul șerpănui
Doamna noastră Salamandră,
strălucirea nimănui.

Ai văzut-o, Benvenuto ?
Beci zvonind, roșcat extaz,
palma tatălui pe-obraz :
— Ține minte ! — Nevăzuto,
cred că te mai văd și azi.

se întîmplă la fel

Toate se întîmplă la fel. Intîi bate
un ceas, și oamenii care trec podul
se uită în sus, ca și cînd cerul ar trece,
nu ei ; și stîrnesc o pasăre sură ;
și li se pare că-n urma păsării sure
n-a mai rămas nimic ; și, de fapt, frunzele
maschează golul acela, noi simulacre
preiau licărul și foșnesc neobosite.

Astfel, ceea ce s-a-ntîmplat, ceea ce
se întîmplă pentru ei o singură dată
rămîne neobservat, ca pubertatea unei
copile : cînd, îndelung pregătindu-se
de primul ei bal, îmbracă o rochie
verde cu picățele albe, e prea tîrziu —
arama ei senzuală atacă privirea.
Și
noi simulacre foșnesc iarăși neobosite,
din nou bate ceasul acela, dar nu mai
contează ...

critica poeziei



de daniel dimitriu

retrospective lirice (2)

Se poate spune că, în bună măsură, poezia lui Nicolae Țațomir a avut de înfruntat, în ultima vreme mai ales, inerția unor prejudecăți. Ele plecau de la luarea în considerație cu strictețe a laturii formale, nivel unde, e adevărat, un netăgăduit scrupul stilistic împinge rostirea poetică spre virtuozități artizanale. Avînd în vedere numai aceste elemente (ce vizează mai mult o concepție despre stil, fiind în realitate departe de exprimarea unui fond afectiv glacial și imperturbabil), riscăm să-i atribuim lui Nicolae Țațomir o atitudine univocă și, prin aceasta, falsă. Într-un „Dicționar literar autobiografic" publicat anul trecut în revista „Convorbiri literare", poetul încerca, pe bună dreptate, o punere la punct a acestei probleme: „Aș prefera să resping orice apriorism și criteriu stabilit *more geometrico*, implicit tentativa de încadrare (adică de osificare într-un cadru prestabilit) în curente, școli etc. Înțeleg prin creație poetică arta proporției între vis și tangibil, între permanenta, ingenua interogare (...) și tulburătorul răspuns, între capacitatea de a sugera și forța de exprimare. Accentul este pus așadar pe sugestii. Poezia mea a fost și este o permanentă reacție antiparnasiană".

Într-adevăr, în cazul de față, se pare că limbajul poetic are menirea de a tempera și filtra frămîntări lăuntrice, tocmai în scopul de a le aduce la starea de sugestie. În al doilea rînd, rigorile formale sînt „reflexul de apărare" în fața acelor incertitudini interioare; poezia, creația ca atare devin refugii în ceea ce este stabil și durabil. „Ingeniosul bine temperat", tradus în limbajul geometriilor pure, se dezvăluie ca ispită de neînvins începînd cu volumul *Carmen terrestre*, accentuîndu-se în *Cartea mea de lut*. Numai că, efortul de temperare realizîndu-se în primul rînd prin prelucrarea acribioasă a imaginilor, se ajunge, dintr-un exces de zel, la detașarea prin meșteșug, detașare involuntară și inevitabilă la orice poet ambițios în ale meseriei și preocupat de „ținuta" în care confesează.

Ajungem la elementul care unifică etapele și manierele poeziei lui Nicolae Țațomir. E vorba de conceperea creației, a rezultatelor sale, drept ceremonii și domenii sacre, drept spectacole de gală, veritabile duminici ale spiritului. Necesitatea de a se mărturisi liric e acceptată ca premisă foarte importantă, desigur, dar nu mai importantă decît alura, impecabilă, a mărturisirii ca atare. Mai mult chiar, plăcerea de a da acestei confesiuni „tipare" stilistice cît mai atrăgătoare declanșează ea însăși stări sufletești ori speculații.

Atenția acordată ținutei de ceremonie și, de aici, pomenitul apetit pentru performanțe, explică, în foarte mare măsură, seducția pe care au exercitat-o asupra acestei poezii (în fazele de început, mai ales) diferitele modele. Astfel, *Lebede negre*, volumul de debut, atestă acceptarea deliberată a unor tutele: Eminescu, pe latura versificației îndeosebi și poezia simbolistă, decadentă chiar, fie prin elemente programatic expuse, fie prin atmosferă. Volumul se deschide cu un text — avertisment, *Binețe*, care amintește de celebra *Au lecteur* a lui Baudelaire. Accente ftizice și macabre trimit la Jules Laforgue: „Sunt beciu adînc și umed de igrasia morții, / Săpat cu tîrnăcopul destinului în lut.../ Cad numai ploi în mine, o, cîte n-au căzut, / Căci înspre toamnă numai dă ferestruica porții" *(Poemele morții)*. Invocarea amurgurilor, a toamnelor putrede, stările melancolice și deprimante se despart adesea de anumite clișee stil Minulescu, sugestia și muzica se impun cu un timbru curat: „Bat cîinii amurgul, îl bat.../ Ceasornicu-și bate tam-tam-ul / În tristul iatac demodat.../ O ramură fîlfîie-n geamul / de aur al lunii deșarte.../ Un șoarec își ronțăie clipa, / Un clopot clipește departe / Și-o bufniță-și zbate aripa" *(Moment simfonic)*.

In cărțile următoare, sentimental, poetul nu a evoluat, în expresie, însă a reușit o binevenită eliberare de modele, ancorînd, din motivele amintite deja, în rigoare și limpezime vicleană. Nu a făcut decît să îndrume atent pe o direcție foarte ambițioasă, de esență clasicistă, cultul pentru efectele de stil. Astfel, semnificativ lucru, poetul aude, „pietrificarea trecului de fum", orientarea sa (inițial mai puțin vizibilă) spre acel *poeta faber* e recunoscută fără ezitări: „Oglinzile din mine ardeau diamantin. / Un lujer de văpaie închis între cristale, / Îmi strecuram rubinul sub caldele opale / Și dormitam de sclipet în propriul meu destin" *(Aceste ape fixe)*. Descrierea laboratorului poetic trimite insistent la pivnițele alchimiștilor: „Retorte nevăzute și flăcări viorii / In aurul din ritmuri topesc imagini rare, / Ca-ntr-un inel — explozii de diamante vii, / Ca-n sarcofagu-oglinzii Selene care moare" *(Corbul lui Poë)*. In *Cartea mea de lut*, o mai veche obsesie, cea a parfumurilor, e atinsă de prețiozități, și de o seducătoare calofilie: „Visez, învins, domnia supremului parfum / Prin care trece arctic și alb florarul fum / Imprăștiat de roșul taifun, din capricorn, / Al faunei de flăcări spre care mă întorn, / Pentru-a plăti acestui despot în plin delir / Cu uncia de sînge vremelnicul meu bir" *(Visez, învins, domnia supremului parfum)*.

Prin rețeaua de metafore elegante și îndelung șlefuite, Nicolae Țațomir ambiționează să insinueze un dramatism de substanță, dovedind, prin precauțiile pe care și le ia cu ajutorul limbajului, o anume pudoare, un refuz categoric al spontaneității zgomotoase. Elegia și meticulozitatea meșteșugului cunosc, într-adevăr, momente de fericită conciliere, așa cum se întîmplă, de pildă, într-un foarte frumos text, intitulat *Pasărea împăiată*. Citez ultimele două catrene: „Și totuși cînd amurgul se-ngînă cu-nserarea / Și clarele contururi se estompează lent, / Iar ochiu-mi obosește privindu-te atent / Ca o reptilă gata să-ți muște nemișcarea, // Dai capul lin pe spate, iar ochiul-imobilul — / Tresare la lumina lunarelor văpăi. / Și-n liniștea ce-mbină fiorii mei cu-ai tăi / Fermecător de straniu și viu, deodată, trilul...".

Selecția intitulată *Poezii și poeme*, apărută la Editura Junimea, a omis volumele *Satire* și *Răscoala*, oferind în schimb, ca addendă, un interesant ciclu de inedite intitulate *Penultimele*. Intr-un *Al patrulea autoportret* citim: „Sub toga lui retorică, cuvîntul / E una cu geneza și pămîntul. / Ii apăr frumusețea lui, eterna, / Luptînd cu toate hidrele din Lerna. / Ingenuă, esența lui așteaptă / O dezvelire lentă și-nțeleaptă". Cartea se deschide cu un expresiv „profil de poet" semnat Const. Ciopraga.

Climatul de frig imaginat drept cadru liric absolut este o obsesie veche a lui Nichita Stănescu. Nu i-am putea stabili cu exactitate momentul apariției, oricum, încă din *Oul și sfera* ea apare explicită: „Astfel ne trecea viața, astfel muream, / deveneam transparenți, de gheață. / Priveliștea lumii trecea ca prin geam /prin lipsa noastră verticală de viață" *(Cîntec)*. Însuși ritualul nunții e văzut ca o stranie „poveste de iarnă"; în același volum citim: „Ne sărutăm. Sîntem fotografiați chiar atunci. / Fulger. Beznă. Fulger. Beznă. / Mă las pe genunchi, cad în brînci. / Te sărut melancolic pe gleznă. / Te iau de umăr, mă iei de mijloc, / și solemni intrăm în iarnă. / Prietenii tăi, prietenele mele ne fac loc. / O tonă de zăpadă peste noi se răstoarnă. / Murim înghețați. Din nou numai pletele / în primăvară ne-mpodobesc scheletele" *(Ritual de iarnă)*.

Dacă e să ne restrîngem la poezia de dragoste (fapt cerut chiar de volumul discutat), vom avea tocmai imaginea deplasării erosului de la acel „ecuator" al pasiunilor dezlănțuite și capricioase, senzuale și cosmicizate deopotrivă, spre mărețul „pol" al frigului, dominat de reflexe stranii și tăioase. De fapt, această ascensiune pe meridian, în care poetul a dobîndit ceea ce un critic numea „o rece senzație a părăsirii de sine" nu urmează o traiectorie rectilinie, ci una spiralată, cu aparente întoarceri la punctul inițial, cu pendulări repezi între cele două extreme. Dacă *O viziune a sentimentelor* e un volum aproape în întregime „încălzit" de efuziuni, în următorul, *Dreptul la timp*, semnele și reperele finale ale „marii călătorii" sînt evidente: „O violentă mișcare de stele, / pe bolta ce-abia o visam.../ De aer ești, de aer sînt. / Unul prin altul ne-ndepărtăm spre poli, / abia ducînd o frunză lipită de vînt, / ca pe brațul unor înotători" *(Spirală albastră, sfîșietoare)*. În *Oul și sfera*, avem acel *Ritual de iarnă* și *Cîntec*, din care am citat. Pe parcursul volumelor următoare exaltarea și senzualitatea se temperează în continuare. Din domeniile frigului poetul cere iubitei supreme sacrificii. E și ceea ce spune un *Cîntec* din volumul *În dulcele stil clasic*: „Nu pune mîna pe mine dacă-i vară / că n-ai să înțelegi nimic / stimată doamnă-domnișoară / din frig. / /Ci vino cînd nu merge nimeni, / cînd nu avem picioare, vino / dar mai ales cînd voi fi orb, / lumino". În virtutea pendulării pomenite, în același volum, avem un superb poem despre erosul casnic, poem de o concretețe brutală a imaginilor: „Singuratecă ea mă așteaptă să-i vin acasă. / În lipsa mea se gîndește numai la mine. / ea cea mai dragă și mai aleasă / dintre roabele sublime. / / Ei i se face rău de singurătate / ea stă și spală tot timpul podeaua / pînă ce o face de paisprezece carate / și tocmai să calce pe dînsa licheaua. / / Ea spală zidul casei cu mîna ei / și atîrnă pe dînsul tablouri / ca să se bucure derbedeul, e-hei / căzut de la ușă-n ecouri. / / Ea își așteaptă bărbatul bețiv / ca să-i vină acasă / și degetele albe și le mișcă lasciv / pentru ceafa lui cea frumoasă" *(A mea)*. Ce poate fi, în schimb mai platonic, mai steril, am spune, decît magistrala viziune în alb și ger din *Patinatoarele* text care aparține *Măreției frigului*. Citez integral: „Ah, patinatoarele / lucind și împingînd / cu fundul mișcat, îngerii martori... // Ce monotonie grațioasă / și cîtă amețeală / pe frigul convențional al gheții! // Cînd se întorc la mantinelă / în larma-aplauzelor, -/ ele sînt înădușite de frig // Ah, respirația lor, / a patinatoarelor de performanță.../ Ah, respirația lor!//...o simt / aidoma unui cuțit de carne / tăindu-mi beregata de abur". (Aș atrage atenția, în altă ordine de idei, asupra unor recunoscute, de altfel, disponibilități de asociere a cuvintelor, care permit superbe împerecheri de genul „cuțit de carne" și „beregată de abur", cînd inerția limbajului ar fi cerut imperios: „cuțit de abur" și „beregată de carne").

Trebuie menționat că sensul de evoluție descris caracterizează întreaga poezie a lui Nichita Stănescu; implicațiile pe care această deplasare spre alb, spre absolut, le are în celelalte planuri reprezintă un subiect mult prea vast, situat, evident, dincolo de coperțile unui volum de versuri de dragoste. Pornind de la datele de ansamblu, vom spune că pînă la urmă lirica erotică a celui în discuție este accidental doar expresia unor stări afective și că în primul rînd, se vrea expresia unei stări poetice, a unor disponibilități speciale de reprezentare. E adevărat, în ceea ce privește iubirea, punctul de plecare este eminamente terestru, femeia nu apare în nici un moment drept o existență abstractă, dimpotrivă, prezența ei fizică e uimitor de sugestivă. Ea evoluează însă într-o lume sui-generis (am numit poezia) și se supune canoanelor, evoluției acesteia. Ariditatea și esențializarea universului iubirii sînt determinate nu atît de efectele unei crize sentimentale, cît de înseși ariditatea și esențializarea universului poetic. Excepție fac, poate, cîteva texte ale căror implicații în intimitățile biografiei prevalează. *Viitorul în trecut*, ultimul acord din *Clar de inimă*, se impune prin evocarea supliciului egotist al singurătății, al existenței fără dragoste. Numai că, dincolo de transformarea poeziei într-un lamento terifiant (cum se întîmplă cel mai adesea în astfel de situații), Nichita Stănescu găsește o soluție ingenioasă și de efect: el transfigurează absența iubirii, imaginîndu-și gesturile de *acum* ale viitoarei sale iubite, ceea ce face să sporească dramatismul situației de fapt: „Probabil chiar în această secundă / femeia de care mă voi îndrăgosti peste un an, — / fericită acum / se strînge în brațe, acum, / se strînge în brațe cu iubitul ei, / cu bărbatul de care e îndrăgostită / acum, chiar acum, / acum, chiar acum, cînd leneș / ies pe ușa de sticlă a restaurantului afumat, acum / acum și nimic nu-mi pare important / și nici nimic nu-mi mai pare important / iar a trăi o lună mai mult / nu văd de ce. // Acum în această secundă cînd fluier a pagubă / și nici un taxiu nu vine să mă ridice / și să mă ducă, unde?" *(Viitorul în trecut)*.

Dincolo de experiențe și de evoluția viziunii, constante în poezia lui Nichita Stănescu sînt interferențele erosului cu timpul și cosmosul. Punerea iubirii sub amenințarea orei, veche și uzată relație, fixează antiteza cu ținuturile frigului, altfel spus cu imperiile eternității. E interesant însă că trăirea din plin a dragostei se face numai sub tutela efemerului, în timp ce veșnicia geroasă adăpostește o dragoste spiritualizată pînă la asexual.

O altă obsesie care minează erosul (strîns legată de imposibilitatea trăirii complete a momentului) este cea a pierderii candorii. Păcatul și efemerul sînt legate unul de celălalt, așa cum, în opoziție, candoarea virginală, imaculatul absolut din templul frigului se leagă de veșnicie. În același timp însă, poetul știe să regrete simplu candorile vîrstei tinere, a căror dispariție aduce cu sine, peste beția clipei, senzația alarmantă a scurgerii vremii. Citez dintr-un poem antologic, intitulat *La începutul serilor (O viziune a sentimentelor)*; „Și numai sentimentul acesta îmi dă fericire, / numai gîndul că sînt și că ești. / Sprijineam pe tîrîtul greierilor coviltire, / sub care beam azurul decantat în cești. // Și cînd sfîrșeam cuvintele, inventam altele, / Și cînd se-nsera cerul, inventam ceruri albastre, / și cînd orele se-nverzeau ca smaraldele, / ne bronzam la lumina dragostei noastre. //...Dar tot timpul suna ceva... răsuna, / un cîntec de iarbă cosită, de taciturne mări, / în care inima de-atunci își revărsa meandrele pierdutelor candori".

Datorită unității tematice, *Clar de inimă* reușește să revele o sumă de alte metamorfoze, subliniind pregnant unele aspecte privind valoarea intrinsecă a textelor, valoare ale cărei oscilații au cauze ceva mai profunde decît umorile autorului, ori larghețea cu care încredințează tiparului ceea ce scrie. Se știe, Nichita Stănescu face vizibile în poezia sa două tendințe antinomice. Prima dintre ele, austeră și ermetică, este dată de rigoarea conceptuală. Creația în întregime aproape ambiționează o construcție de sistem și, simultan, activizarea unor legi proprii cu totul inoperante în alte sisteme. Geocentrismul viziunii, confuzia — mai bine zis sinteza — obiect-semn, perceperea poeziei ca organ specializat, apt de a capta realități invizibile și incredibile altminteri, elogiul perfecțiunii artistice ca existență dematerializată, de o autenticitate specială, mult mai șocantă și mai durabilă decît materia însăși, acestea și toate celelalte elemente caracteristice au la bază, prin esența lor, rigoarea. A doua tendință constă în libertatea absolută de acțiune de care se bucură poetul în interiorul acestui spațiu. O dată acceptate legile noului sistem, dispare orice constrîngere, conceptualismul așezat la baza construcției sistemului este înlocuit cu viziunea barocă a existenței lui complicate și plurivoce. La nivel pur lingvistic situația e mai ușor de sesizat. Conform unei teorii vechi de cel puțin o sută de ani, între limbajul obișnuit și cel poetic există doar o coincidență formală, ele sînt, în fapt, realități autonome, cu virtuți semantice diferite. Astfel, *cuvîntul* din limbajul obișnuit trebuie definit și denumit altfel în limbajul poetic, eventual antitetic pentru a i se sublinia inadvertența. *Necuvîntul* nu mai este echivalentul convențional al unei realități, e instrument și materie în însăși crearea realității. In atari condiții, libertatea de acțiune a verbului poetic este, teoretic, nelimitată, așa cum nelimitată este existența fenomenală.

Avînd conștiința acestei libertăți, Nichita Stănescu nu omite s-o transforme în unele momente în veritabilă anarhie. Mobilitatea asociativă nu mai e reflexul unei trăiri lirice, ci devine expresia purului joc, detașat și inutil, de un arbitrar supărător. Speculațiile sucombă în sterilitate, cuvintele devin bune de orice; apar ca niște obiecte monstruoase tocmai datorită imposibilității de a le racorda la un anume sistem de referință, fie el și foarte ezoteric.

Clar de inimă e oglinda fidelă a conviețuirii aproape paradoxale dintre marea poezie și maniile inofensive ale unui colecționar de deșeuri verbale. Dacă o asemenea stare de lucruri a ajuns să irite în așa măsură încît poetul nostru să fie trecut pe lista suspecților (ca să nu zic a impostorilor), în ceea ce mă privește, regret numai faptul că Nichita Stănescu se ambiționează în a alimenta, în vremea din din urmă cu deosebire, astfel de confuzii. Evident, există o ieșire onorabilă din situație și ea va fi înlesnită de cei care, mai devreme sau mai tîrziu, vor face „curățenia" necesară, delimitînd cu severitate o operă de excepție de schițele pregătitoare sau de unele inofensive capricii de vacanță.

Apărut la „Junimea" într-o ținută grafică de invidiat, volumul *Clar de inimă* acordă prioritate în selecție volumelor: *În dulcele stil clasic*, *O viziune a sentimentelor*, și *Măreția frigului*. Avînd în vedere prezența masivă a textelor din acest ultim volum, apare limpede că tematica a fost criteriul unic de selecție.

■ Nicolae ȚAȚOMIR: „Poezii și poeme", Editura Junimea, 1974

■ Nichita STĂNESCU: „Clar de inimă", Editura Junimea, 1973



de val condurache

literatura document

La adăpostul paginilor cărții, cititorul de literatură se hrănește în deplină securitate cu iluzia unor existențe posibile știind că nici un rău care atinge personajele cărții nu-l poate lovi. O ambiguitate subînțeleasă de scriitor și cititor face ca acesta din urmă să nu trăiască în mod autentic emoția lecturii. Veritabilii „degustători" de literatură suferă ca și cum ar suferi, se bucură — ca și cum s-ar bucura. Emoția lecturii este starea intermediară între iluzie și luciditate, una fără cealaltă fiind posibilă dar nerecomandabilă. Iluzionarea singură conduce la „analfabetism" estetic al cărui caz limită este faimoasa intrare pe scenă în timpul spectacolului și pălmuirea unuia dintre actori. Luciditatea extremă distruge arta, căci fără un dram de iluzie nu zărim decît sforile cu care sînt mînuite marionetele.

Literatura-document ilustrează o stare emoțională de tranziție. Dacă autorul unui jurnal n-ar garanta autenticitatea evenimentelor consemnate, am fi îndreptățiți să judecăm jurnalul drept o ficțiune. Nimic nu deosebește ficțiunea de faptul real cînd amîndouă sînt cuprinse în paginile unei cărți. Doar pactul de lectură acționează asupra psihologiei cititorului orientîndu-i atenția și dirijîndu-i emoția. Deosebirea între literatura-document și literatura așa-numită „de ficțiune" nu constă în calitatea scrisului, ci în natura emoției pe care o trăiește cititorul. Jurnalul unui proces, amintirile unui om, relatarea unor fapte reale și decretate ca atare îl scot pe cititor de la adăpostul coperților, îi zdruncină liniștea, îi tulbură securitatea. Faptele fiind reale, primejdiile prin care au trecut personajele cărții l-ar fi putut afecta chiar pe cititor.

O prejudecată veche și rezistentă a criticii pretinde de la autorii literaturii-document literatură de ficțiune. Supremul omagiu pe care criticii îl aduc în mod curent autorilor de reportaje, de interviuri ori de memorii este acela că talentul dovedit îi îndreptățește pe respectivii autori să scrie o carte de ficțiune. Și aceasta pentru că, în mod paradoxal, chiar criticii se lasă iluzionați de literatura-document: refuzînd să vadă literatura documentului, criticii văd doar realitatea pe care cuvîntul o re-crează.

Cuvîntul are, în cazul literaturii-document, o transparență maximă. Smuls de la adăpostul ficțiunii cititorul și, din păcate, chiar criticul, vede numai realitatea faptului, uitînd că, faptul este *povestit* și că, pentru ca viața să-și păstreze autenticitatea și în carte, este nevoie de artă. Vom trage concluzia că meritul unui memorialist sau reporter este echivalent cu meritul oricărui scriitor și că natura diferită a emoției pe care o provoacă literatura-document nu trebuie să ne facă să o considerăm inferioară literaturii de ficțiune, ci să o așezăm alături de ea ca gen independent.

Documentul, ca pură dare de seamă asupra realității, ocupă ur loc copleșitor în memoriile povestitorului moldovean Toader I. Ștefan O mare parte din volumul autobiografic *Memoriul meu* are ca obiect producția agricolă a cutărui an din viața satului Ghindăoani, nașterile, căsătoriile și morțile înregistrate de-a lungul anilor, repartizarea terenurilor agricole etc., toate acestea tratate în manieră riguros statistică. Alături de povestea vieții sale, Toader I. Ștefan a intenționat să scrie o monografie „documentată" a satului natal, intenție nu tocmai fericită, pentru că, așa cum se poate vedea în citatul care urmează, Toader I. Ștefan se abandonează cu totul documentului uitînd că lucrarea sa este, totuși, o *povestire* autobiografică: „În 1874, la prășit la Hîrtop, stam în colibă cu Ion Dumitru Ștefan, zis, Ciobîcă, care era la prășit cu femeia, cu doi băitani și cu două fete. Și era oamenii foarte buni de tovărășie. În 1875 am avut tot ogoarăle din 1874. Că era 100 prăjini în două ogoară: unul la iaz, 60 prăjini, și alt ogor în Valea Rusului, 40 prăjini. Dar în acest an a fost secită, și, din 100 prăjini, abie au ieșit 6 mierțe popușoi slăbuți, pe cînd anul trecut, tot din acele ogoară, au ieșit 20 mierțe foarte buni. Dar cu toate că în 1875 popușoii au fost răi și puțuni, era și ieftini: 10 lei mierța și (cel) mult 12 lei (6 lei suta de chile). De fîn încă a fost lipsă. Dar iarna spre 1876 au fost ușoară, așa că fînul n-au fost scump, cum se aștepta. Eu am vîndut boii cu 16 galbeni și jumătate, în dechimvrie 1875 și la martie 1876 am cumpărat doi junci cu 11 galbeni. Junci de doi ani, dar nu i-am pus la jug pînă toamna". (p. 174). Multe asemenea pagini trădează funcția de epitrop pe care autorul cărții a deținut-o un timp.

Toader I. Ștefan a fost însă un scriitor autentic care s-a ignorat și care, deși a întenționat să-și tipărească memoriile în timpul vieții n-a intuit dimensiunea reală a propriului talent. Lui Toader I. Ștefan i-a lipsit doar conștiința scrisului, nu și capacitatea de a scrie. Certitudinea că lucrează la un simplu „memoriu" l-a împiedicat să se autocenzureze, astfel încît, cu cartea în față, putem aprecia scriitorul, de multe ori rătăcit printre cifre, alteori sclipitor în „inocența" scrisului său și mai puțin opera. Chiar fără acele pagini de statistică aridă, *Memoriul meu* nu are configurația unei povestiri. Singurul criteriu de ordonare a întîmplărilor fiind cel cronologic, este firesc ca narațiunea să piardă pe parcurs din interes, să se impotmolească în divagații al căror rost singur autorul l-a știut. Nu numai datele statistice fac corp separat în cartea lui Toader I. Ștefan, ci și întîmplările lipsite de semnificație asupra cărora povestitorul întîrzie îndelung. Foarte inegal, memoriul lui Toader I. Ștefan este cartea unui autodidact care, în „ignoranța" sa, a rămas fără o operă literară finită, deși fragmentele de literatură cuprinse în memoriu său ne îndreptățesc să-l considerăm un excelent scriitor.

Personajul Toader I. Ștefan se reține, el ocupînd un loc cu totul aparte între „țăranii" literaturii române. Natură susceptibilă, suferind acut de mania persecuției, povestitorul a preferat să trăiască „trist, rușinat și descurajat", prieteniile pe care le amintește în cîteva rînduri nefiind decît „camaraderii" întreținute de munca în comun. Aproape abulic, personajul recepționează pasiv loviturile vieții, defetist. Toader I. Ștefan este încolțit de agresivitatea propriei familii. Soția încearcă să-l otrăvească în repetate rînduri fără a descuraja în urma eșecurilor, fratele vitreg îl deposedează neloial, deși legal, de o mare parte din modesta „avere". La agresivitate, Toader I. Ștefan răspunde cu resemnare. Un fatalism de descendență biblică guvernează acțiunile personajului. Insultat, Toader I. Ștefan întoarce și celălalt obraz. La înțelegerea creștină a greșelilor semenilor se adaugă și o demnitate care se manifestă în aceleași forme ale pasivității. Pudoarea îl oprește de la gesturi vindicative, teama de a „nu se da în spectacol" acționează inhibitiv asupra personajului. Toader I. Ștefan este victima propriei firi. Voința de a se situa deasupra faptelor trădează teama de implicare în faptele semenilor. Preferînd contemplarea, personajul se lasă purtat de evenimente; ferindu-se de a intra în conflict, îi suferă doar efectele. Toader I. Ștefan iese de multe ori învins fără să lupte.

Excepțional scris e fragmentul în care Toader I. Ștefan își deplînge starea de soț înșelat. Limbajul pitoresc, impregnat de puternice accente regionale, dă o savoare specială confesiunilor. De loc artificiale, mărturisirile povestitorului sînt adeseori brutale, de cele mai multe ori doar „fruste", dar întotdeauna conduse de logica adevărului total. Pudoarea, prezentă inhibitiv în actele personajului, lipsește la nivelul limbajului. Am zice că Toader I. Ștefan ocolește cu bună știință eufemismul. Parcurgerea titlurilor capitolelor este suficientă pentru a proba cele afirmate mai sus: „Lună de miere sau otravă?", „Atentat criminal încercat de soția me, dar nereușit", „...Femeia mea urmează sălbăticiile" etc.

Toader I. Ștefan scrie sub directa influență a limbajului biblic. Brutalitatea expresiei, viziunile catastrofice își au originea în noul testament, pe care, o mărturisește autorul, l-a parcurs cu multă atenție. Viața, potrivit fatalismului personajului, este o deșărtăciune, „nu suntem siguri și stăpîni în lume, nici pe bogăție, nici pe onoare, nici chiar pe viața noastră", conchide Toader I. Ștefan (p. 388). Descoperim astfel că din toate înșiruirile de cifre, aglomerate în memoriu, „pomelnicul" morților își află motivația la nivelul tematic: ca și în biblie, enumerarea vieților și morților are darul de a transforma motivul „vanitas-vanitatum" în temă principală a cărții.

Contemporan cu Creangă, lector asiduu al poveștilor acestuia, Toader I. Ștefan nu a împrumutat aproape nimic din jovialitatea genialului povestitor. Grav ca tematică, memoriul lui Toader I. Ștefan interesează extrem de puțin ca monografie a satului și a oamenilor, din motivele invocate la începutul cronicii. Toader I. Ștefan privește puțin în jurul său și nu reține decît simbolul puțin grăitor al cifrei. Scriitura, însă, nu minte și documentul conținut de *Memoriul meu* e însăși literatura acestei cărți. În felul de a gîndi al personajului, în fatalismul său, e înscrisă epoca istorică în care a creat Toader I. Ștefan și, implicit, motivația crezului său filosofic. Dar, și aceasta ne interesează în primul rînd, în scriitura neîngrijită a cărții, sînt înscrise semnele unui talent ieșit din comun.

Cecilia Anghelescu-Sămărghițan povestește dramatica istorie a unei mame, Lacrima Sămărghițan, întruchipare a nefericirii omenești, și a fiului ei, Horia Sămărghițan, grav bolnav de inimă. Patetic intitulată *Inima fiului meu!*, cartea nu se ridică la nivelul dramatismului evenimentului real. Autoarea relatează fără nerv zbuciumul mamei în căutarea unei soluții salvatoare, se complică neinspirat întregind portretul mamei, cu date biografice suplimentare. Întreaga relatare este nefericit orientată către trăirile mamei și de loc către drama bolnavului, a copilului care știe că va muri.

Cecilia Anghelescu-Sămărghițan a preferat să transcrie la nesfîrșit lamentațiile mamei ignorînd faptul elementar că orice lectură, pentru a fi convingătoare, trebuie să cîștige în primul rînd interesul cititorului și nu compasiunea. Un fapt dramatic, rău povestit, nu este mai puțin plictisitor pentru motivul că este real. Abia în a doua jumătate a cărții relatarea devine mai alertă. Concentrîndu-se asupra faptelor, Cecilia Anghelescu-Sămărghițan reușește să facă ceea ce nu a izbutit analizînd sentimentele mamei: literatură. Finalul atractiv al relatării înseamnă totuși prea puțin pentru întreaga carte. Abundența unor fraze ca aceea pe care o vom cita este suficientă pentru a compromite lucrarea: „La starea de încordare a Lacrimei, care ținea cu dinții de viața acestui copil, era suficientă o singură vorbă ca să-i amintească că-l putea pierde, că dezastrul ar putea interveni în orice moment, ca nervii să nu-i mai poată rezista și-n fața ochilor să-i apară cea mai teribilă dramă pe care ar mai fi putut-o trăi" (p. 29).

Este trist a-i spune unui literat că viața întrece în imaginație și dramatism literatura pe care el o scrie. A repeta o dată la cîteva pagini cuvintele „dezastru", „dramă", „moartea", „durere", nu înseamnă și a scrie o povestire dramatică, nici a provoca cititorului emoții autentice. A povesti un fapt real, ne demonstrează această carte, nu e deajuns pentru a crea iluzia vieții.

Mihai Stoian se dovedește și cu această carte un bun cunoscător al vieții. *Eroare judiciară*, reprezintă, însă, un pas înapoi față de *Cinci romane trăite*. Partea a doua, *Fii, fiice, și părinți* nu e decît o culegere de fapte diverse, este adevărat, alese pentru a ilustra și denunța inconștiența unor „fii, fiice și părinți". Modul în care Mihai Stoian reunește aceste fapte, precum și prezentarea „eroilor", nu diferă de obișnuitele note de serviciu realizate în cotidiene. Mihai Stoian nu-și valorifică talentul nici în secțiunea treia a cărții, *Eroare judiciară*, o insipidă istorisire a unei insignifiante false mărturii. Trecerea în revistă a etapelor procesului de condamnare a protagonistului, și a celuilalt proces, de reabilitare, e relevantă dintr-un singur punct de vedere. Mihai Stoian ne reamintește că justiția nu are întotdeauna posibilitatea să restabilească adevărul, ci este silită, uneori, de falsele mărturii, să ordoneze verosimil fapte disparate. Mihai Stoian pledează pentru responsabilitatea tuturor celor care sînt în măsură să definească verosimilul unei situații penale. Căci adevărul și ceea ce pare, la un moment dat a fi adevărat, nu corespund întotdeauna.

Excelentă este prima secțiune, *Ironia supraviețuirii sau Ororile războiului*, relatarea unui caz ieșit din comun, întoarcerea din război a unui amnezic și descoperirea uitatei familii. Ilie Voicu nu este recunoscut de toți membrii familiei, nici de toți cunoscuții, ca fiind Ilie Pața. Semnalmentele sale nu corespund întru totul semnalmentelor celui dispărut în război. Nu știm dacă, într-adevăr, el este Ilie Pața. Identitatea sa rămîne necunoscută pînă la capăt. Ancheta socială a lui Mihai Stoian este îndreptată mai puțin către identificarea propriu-zisă, autorul urmărind în primul rînd să denunțe procesul ascuns de mistificare (automistificare) a unor conștiințe. Presupușii frați ai lui Ilie (Voicu sau Pața) nu pun la îndoială asemănarea lui Ilie Voicu cu fratele lor, pur și simplu ei nu doresc să-l recunoască. Dacă Ilie Voicu este aceeași persoană cu Ilie Pața nu are nici o importanță. Pe Mihai Stoian l-a interesat, pe lîngă faptul de conștiință, latura morală a „fabulei" și drama protagonistului. Ilie s-a întors din război fără trecut, fără familie și o altă familie, *poate* chiar familia amnezicului, refuză să i-l ofere. Mutilat prin pierderea amintirilor, Ilie rămîne mutilat pentru că voința unor oameni a dorit-o.

Textul cuprinde nenumărate alte sugestii, conține înscrise interpretări nelimitate. Mihai Stoian a evitat orice comentariu, alăturînd cu multă artă declarațiile celor care l-au cunoscut pe Ilie Pața. Intervențiile autorului sînt foarte rare. Mihai Stoian „întrerupe" depozițiile „martorilor" pentru a întări semnificația faptelor prin intercalarea unor fragmente „literare" uneori medicale. Ne interesează doar funcția fragmentelor de „literatură" introduse de Mihai Stoian în corpul relatării sale. Realitatea, ni se sugerează, „citează" literatură, o reproduce, îi confirmă sensurile. Ne aflăm la antipodul concluziei la care am ajuns recenzînd cartea *Inima fiului meu!* Literatura întrece în semnificații viața, descifrează sensuri pe care viața nu le-a trăit încă. Ni se relevă faptul că literatura poate sintetiza, într-o frază, semnificația unei vieți întreg'

■ Toader I. ȘTEFAN: „Memoriul meu", Ed. Eminescu, col. Documente de viață, București, 1974

■ Cecilia ANGHELESCU-SĂMĂRGHIȚAN: „Inima fiului meu", Ed. Albatros București, 1974

■ Mihai STOIAN: „Eroare judiciară", Ed. Eminescu, col. Documente de viață, București, 1974

critica criticii

de al. dobrescu



vorbele și faptele

Istoric literar conștiincios, autor a două monografii de tip pozitivist și al unor mai vechi studii despre Maiorescu și Eminescu, notabile prin intenția recuperatoare, Mihai Drăgan și-a adunat în **Reacții critice** intervențiile publicistice dintre 1964—1973. Volumul, unitar prin ton, are — ca mai toate culegerile de articole — și meritul de a lumina programul literar al semnatarului, ideile sale generale despre ce este și, mai ales, ce ar trebui să fie disciplina în cadrele căreia activează. Se cuvine să spun de la început că pozițiile de principiu formulate de Mihai Drăgan mi se par întru totul acceptabile, ele fiind — de altminteri — locuri comune (teoretic) ale cercetării literare actuale. Subscriu deci fără rezerve la opinia după care „A face istorie literară modernă nu înseamnă a povesti de-a valma, în ordine cronologică, și adesea la aceeași temperatură, operele unui scriitor, importante sau minore, a aduna fapte privitoare la epocă și la modul în care [scriitorul] a fost receptat de critica vremii, ci presupune a merge mult mai departe și anume : la degajarea, din materialul cercetat, a unor semnificații artistice și la organizarea lor în judecăți de valoare cuprinzătoare..." (p. 10—11). Sau, în altă variantă : „absolutizarea punctului de vedere istoric în cercetarea literară duce la pedanterie arhivistică, la supraevaluarea elementelor biografice în defavoarea operei. Aceasta nu mai este privită ca un organism viu, care spune ceva, ci ca un fapt oarecare de cultură, circumscris la o anumită epocă" (p. 171). Că ideea e de obîrșie călinesciană recunoaște și Mihai Drăgan în **Ierarhiile consolidate**, unde, „reacționînd" cu promptitudine la un articol al lui Adrian Marino despre Vianu, rememorează retoric : „Ne amintim că nu de mult (v. **Iașul literar**, nr. 5, 1965, p. 82—83), Adrian Marino combătea, cu vehemența sa caracteristică, «factologia», «documentarismul tenace», «aerul pedant, scientist, îmbîcsit», în fine «izvorismul» unor studii eminesciene. Impresiona atunci nu atît reluarea, devenită clișeu, a unor idei călinesciene (din **Opera lui M. Eminescu**, vol. V), cît proclamarea prea optimistă a «falimentului» unor astfel de cercetări ce se înscriu în tradiția «criticii universitare» și atît" (p. 123). Nu asta mi se pare însă esențial aici, ci întrebarea secventă pasajului citat și care sună astfel : „Este Adrian Marino consecvent cu sine însuși?". Cu alte cuvinte, Mihai Drăgan pretinde istoricului literar să respecte cu fidelitate principiile teoretice pe care le enunță, ilustrîndu-le prin opera proprie. Cum nici în această privință nu am nimic de obiectat, socotesc nimerită reluarea interogației, de astă dată în legătură cu autorul **Reacțiilor critice**. Și pentru a urma exemplul pînă la capăt (în cazul Marino, Mihai Drăgan comentează **Opera lui Alexandru Macedonski**), mă voi opri, nu la textele publicistice (deși **Aproximațiile critice**, ca și ultimul volum, sînt nu mai puțin elocvente), ci la cele două cărți, despre Ibrăileanu și, respectiv, Hasdeu, cu intenția mărturisită de a vedea în ce măsură parvine istoricul literar la „degajarea, din materialul cercetat, a unor semnificații artistice și la organizarea lor în judecăți de valoare cuprinzătoare" sau la „estomparea criticii ditirambice" în favoarea „spiritului critic" (p. 124). Micromonografia **Ibrăileanu** (1971) frapează prin patima pentru documentul inedit, valorificat cu obstinare în ciuda interesului minor pe care îl prezintă (demonstrația a făcut-o mai de mult Al. Piru), în tot contribuția lui Mihai Drăgan mărginindu-se, la nivelul interpretării textelor, la refacerea mai vechilor formule critice. Capitolul consacrat romanului **Adela**, bun prilej pentru „degajarea" „semnificațiilor artistice", este revelator pentru metoda și imaginația critică a autorului. Caracterizarea lui Emil Codrescu drept „spirit hamletian" (p. 189) trimite la „**Adela**". **Romanul unui critic** de Vladimir Streinu (acolo se vorbește de „hamletism erotic", de „complicație tipică de hamletism absurd", de faptul că eroul „hamletizează cu deznădejde") după cum paralela cu maximele din **Privind viața** (p. 189) reclamă aceeași obîrșie. Tot așa, formularea : „În ciuda intelectualității sale tăioase, cvadragenarul «intempestiv și pervers de lucid» a rămas, în subsolul vieții sale intime, un adolescent..." (p. 190) amintește propoziția lui Zarifopol : „Codrescu este de tipul adolescentului perpetuu" (**Delicate lucruri vechi**), dar poate fi apropiată și de o frază a lui Streinu : „Emoțiile cele mai puternice pe care le încearcă frămîntatul erou sînt ale unui adolescent, întîrziat pînă la vîrsta de patruzeci de ani" (art. cit.). Original este Mihai Drăgan numai cînd scrie : „Nu, Adela nu l-a iubit (=admirat) decît spiritualicește [pe Codrescu]..." (p. 191), sau cînd sintetizează : „Capodoperă de analiză sufletească microscopică și finețe intelectuală, romanul **Adela** (...) îl situează pe Ibrăileanu în rîndul întîi al prozei interbelice (au spus-o aceasta, în epocă, G. Călinescu, Paul Zarifopol, Octav Botez, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu)" (p. 194—195). Despre **B. P. Hasdeu** (1972) am scris la timpul cuvenit, remarcînd însemnătatea corecturilor operate în sfera biografiei scriitorului și atrăgînd atenția asupra inaptitudinii autorului pentru sinteză, ca și asupra consecințelor necenzuratei iubiri în cercetarea literară. În porțiunile în care documentul și numai el are prioritate, Mihai Drăgan nu poate fi acuzat de exces de iubire, căci acolo doar faptele dau măsura vorbelor comentatorului. În **Figurină** însă, amănuntelor (adică documentelor) li se substituie intențional actul de sinteză, care — firește, — ar trebui să plece de la ele. Dar nu se întîmplă așa. Convins că fixează atributele geniului Hasdeu, Mihai Drăgan n-a făcut decît să reia o sumă de trăsături valabile pentru oricare creator de geniu. Hasdeu se pulverizează în acest „portret", pînă la a ajunge o abstracție superlativă. Am fi vrut, desigur, o imagine cît mai fidelă datelor particulare, dar autorul n-are tocmai darul sintezei. Calitatea întreprinderii sale se măsoară doar prin cantitatea de informație sigură pe care o furnizează, de aceea nu asistăm la o **interpretare** a lui Hasdeu, ci **numai la o descriere a lui**. Stăpîn pe situație, cînd e vorba de date sigure, Mihai Drăgan se refugiază din fața judecății de valoare într-un entuziasm lingvistic suspect prin persistență. E de-a dreptul uluitor la un pozitivist să constați că exaltă romantic precum Hasdeu în **Ion Vodă cel Cumplit**. Exegeza se transformă într-un șuvoi de superlative, precum acelea culese numai de la pagina 140 : „sete fantastică de cunoaștere", „geniul romantic", „intuițiile fulgerătoare", „alcătuire sufletească și intelectuală unică". Așa se explică, bănuiesc, și absența din carte a oricărei modificări ori nuanțări în privința receptării producției literare hasdeene, rămase la spiritul vechilor clișee : „O adevărată **ars poetica** este cunoscuta poemă **Viersul** (1972) în care scriitorul își arată deschis preferința pentru accentele aspre, pentru o poezie a sarcasmului și a suferinței (...). Și mai caracteristică pentru această direcție poetică, structural romantică, este **Prefața** la unicul său volum de versuri ... (...). Mai viguros ca simțire și putere de expresie apare Hasdeu în poezia socială, plină de accente satirice, duse pînă la imprecații ucigătoare (...). Semnificativă pentru această poezie socială, intens luminată de flăcările pamfletului, este poema **Odă la ciocoi** (...). Nelipsit de sensibilitate delicată, Hasdeu tinde și spre o poezie de simboluri (**Bradul, Frunzele**) sau diafan muzicală (...). Nu-i este străin lui Hasdeu nici versul mlădios și dulce, cu neprevăzute arcuiri spre interior (...), nici emoția la plecarea ciocîrliei (...), nici solemnitatea plastică și neliniștea la venirea iernii..." etc., etc. „Iată și o imagine prebacoviană" — zice Mihai Drăgan și citează din **Alb și negru** versuri cu iz de Topîrceanu : „Iată însă, ca șiraguri de călugări în sobor,/ Vezi ceva negrind în zare : ciorile pe șos cobor/ Și pe spînul chip al iernii, vesel croncănind, s-agață" (pp. 215—221).

Păreri de bun simț formulează Mihai Drăgan și cu privire la rigorile actului critic. Nu știu, bunăoară, cine n-ar contrasemna-o pe aceea care susține că acțiunea critică presupune **„delimitare critică argumentată, atitudine polemică, ebuliție intelectuală necontenită,** și nu un refugiu diplomatic în considerații incolore, indiferente și monotone, ce nu pot interesa pe nimeni" (p. 318). Ideea e aplicată sistematic altora, drept care i se reproșează lui Alexandru George, „polemist pus pe fapte mari" (p. 231), că susține cutare poziție „nu știm pe ce temei" (p. 232), că, în altă ordine de idei, „scrie la modul fantezist" (p. 233), iar lui Al. Dobrescu, „junele" ieșit „peste noapte din găoace", „zurbagiu" lipsit de „sentimentul muncii serioase", „critic buldozer" cu „mentalitate de cîrcotaș", „diletant și ambițios", „incompetent și obraznic" (pp. 301—310), că îl acuză pe Al. Piru de plagiat, „dar, spre bucuria celui încriminat, nu aduce nici o probă" (p. 304). **Un spirit maiorescian** (p. 203—208) se ocupă de controversata carte **Cică niște cronicari ...** de C. Regman și ne spune că un critic „trebuie judecat în totalitatea activității lui", că Regman are nu numai „îndrăzneala, capacitatea de a-și asuma lucid riscul profesînd, atunci cînd trebuie, **radicalitatea**", dar și „însușirea de a înțelege farmecul criticii, de a fi un scriitor de gust și de a crea", că are maeștri declarați, de la care a învățat „lecția înaltă a polemicii ca formă specială de manifestare a raționalismului", că practică o critică de bună descendență maioresciană, că atitudinea sa polemică e justificată, că el își etalează și propriul punct de vedere, fără a fi, totuși, intolerant și exclusivist, că tehnica adoptată e reducerea la absurd, că are stil și e „preocupat în gradul cel mai înalt de expunerea unui bagaj solid de argumente", că excelează în realizarea portretului moral, că avem nevoie de Regman „în lupta pentru înlăturarea intoleranței, a superficialității și a mediocrității agresive", după care urmează finalul : „Cititorul se va convinge cu ușurință că autorul cărții **Cică niște cronicari ...** se **încruntă** numai atunci cînd trebuie, și **afirmă** atunci cînd se poate. Paginile analitice despre Șt. Augustin-Doinaș, Ion Alexandru, Leonid Dimov, Fănuș Neagu ș.a. sunt o dovadă a gustului său rafinat, a capacității lui de a traduce emoția într-un discurs critic dens, îmbietor la lectură". Ori, **tocmai asta** se cuvenea dovedit, chiar dacă nici celelalte afirmații nu sînt susținute în vreun fel. Probabil însă că prea marea „ebuliție intelectuală" i-a retezat lui Mihai Drăgan apetitul pentru demonstrație. Sau iată textul **Critica literară ca formă a pasiunii**, ce tratează despre **Prezențe poetice** de I. Oarcăsu. După o pledoarie în favoarea criticii de gazetă, Mihai Drăgan constată că Oarcăsu s-a consacrat „interpretării poeziei" și-i transcrie opiniile teoretice (cam de duzină), neuitînd să sublinieze „cultul pentru lucrarea critică și de estetică a lui Tudor Vianu, Ibrăileanu, Călinescu, Thibaudet", laudă spiritul său „analitic și reflexiv, dotat cu un gust sigur, ușor aderent la tot ceea ce este creație autentică", atrage atenția că foiletoanele din volum nu sînt simple cronici, ci „portrete critice" („în care pe primul plan nu stă caracterizarea psihologică a poetului discutat, ci aceea estetică, prin analiză nuanțată și diferențiere în ordine valorică"), în care „cercetarea e calmă, spontaneitatea e supravegheată de inteligență, spiritul polemic e subtextual, judecățile sînt cumpănite și temeinice". Oarcăsu depistează „«semnele clasicității», adică ale «duratei»" în foiletoane subtile cu structură de eseu, precum acelea despre Voiculescu, Fundoianu, Philippide, Botta, Stanca etc. etc. Și, după o punere la punct a lui Ov. S. Crohmălniceanu (fără vreo probă temeinică), urmează cîteva rezerve și încheierea că Oarcăsu „se înfățișează ca o personalitate critică distinsă și autoritară".

Cum s-a văzut, publicistul Mihai Drăgan practică un comentariu, nu excesiv de subiectiv, cît excesiv de neargumentat. Faptul are însă cele mai grave consecințe în paginile declarat polemice. Că Mihai Drăgan se vrea polemist ne sugerează chiar titlul ultimului său volum, dar — mai cu seamă — insistenta pledoarie pentru această formă de manifestare a spiritului critic. Și de astă dată trebuie să observ, în spiritul adevărului, caracterul stenic-constructiv al opiniilor sale despre polemică, a căror deplină respectare ar contribui, fără doar și poate, la instaurarea unui climat de dezbatere deschisă, fără prejudecăți și rea credință. Subscriu, așadar, la rînduri precum următoarele : „Polemica de idei este o necesitate pentru existența mai multor tendințe și stiluri în cuprinsul literaturii și al criticii, pentru instaurarea unui climat cu adevărat intelectual. Abia prin crearea unui larg spațiu spiritual pentru o controversă reală de opinii și atitudini literare, responsabilitatea criticii poate crește, funcția ei estetică și educativă cîștigă în autoritate, **critica** ar fi **critică** nu pentru a da impresia că suntem combativi, ci pentru a contribui cu adevărat la progresul literaturii și al spiritului public" (p. 293). Să luăm un exemplu tipic pentru polemica practicată de Mihai Drăgan. In **Mentorul „Junimii" — contestat?**, el dialoghează cu Alexandru George, autorul a trei articole despre polemică și maiorescianismul lui Lovinescu. Ce susținea în ele criticul? Că „polemica trebuie să devină un exercițiu al spiritului prin care se descoperă sau se pune în valoare un adevăr, și că de mai multe ori talentul celui care discută poate fi o formă de înșelare asupra realității, dacă nu chiar o formă de injustiție, cu atît mai periculoasă cu cît el e mai dăruit de muze". Exemplul ilustru ar fi Maiorescu, creatorul unui „stil de polemică în care centrul de greutate cade pe amănunt și pe formă. Or, chestiunea importantă într-o discuție nu ține de argumentare, ci de adevăr. Un ins poate avea dreptate și în același timp să fie un prost apărător al propriei cauze. El poate formula un adevăr, dar greși spectaculos într-o chestiune de amănunt; el poate susține o idee mare și nouă, dar pe care nu știe să și-o valorifice cum trebuie. Maiorescu a avut, ca nimeni altul, talentul de a descoperi punctele slabe ale adversarilor și a ocoli mereu inima chestiunii". Primul caz ales spre ilustrare, „desființarea" lui V. A. Urechia, provoacă nemulțumirea lui Mihai Drăgan, care ripostează:

1. „Vorbind mereu **de adevăr**, Alexandru George afirmă — **nu știm pe ce temei** — că Maiorescu ar fi atacat întreaga activitate a prolificului V. A. Urechia ! Oricine citește **Beția de cuvinte** poate vedea că ținta ironiei maioresciene este numai un studiu al acestuia despre Miron Costin, iar în **Răspunsurile „Revistei contimporane"** discuția se poartă exclusiv în jurul acelorași erori..." (p. 232). Intîi că o asemenea afirmație lipsește din textele lui Alexandru George. In al doilea rînd, chiar dacă ar exista, ea ar fi perfect îndreptățită. Esențial în cele două articole nu e faptul că Maiorescu se ocupă de un singur text al lui Urechia, ci că — plecînd de la el — urmărește discreditarea întregii sale opere. Sau, poate, Mihai Drăgan crede că paragraful: „Dar în starea intelectuală în care se afla d-sa (Urechia — n.n.) cînd scrie, nici nu e vorba de exactitate a citărilor. Totul e ca sonul gol al numelor proprii să producă efect" (**Beția de cuvinte**) sau : „D. Grădișteanu nu este erudit și literat **ex professo**, nu este, ca d. Ureche, profesor de literatură și istorie la o universitate a statului, și dacă d-sa ar comite chiar pe ici pe colo unele erori în afirmările sale, dacă ar arăta chiar oarecare lipsă de cunoștință de cauză în cauzele în care binevoiește a se amesteca (...), totuși, asemenea erori ale d-sale nu sînt primejdioase, nu se impun minții școlarilor cu autoritatea unui curs de literatură și știință și nu vițiază cunoștințele altora în urma vreunei încrederi deosebite în afirmările d-sale". (**Răspunsurile „Revistei Contimporane")**, se referă „exclusiv" la textul despre Costin ? In al treilea și ultimul rînd, obiecția, oricum am privi-o, nu atinge în vreun fel esența afirmărilor lui Alexandru George.

2. „Criticile lui Maiorescu sînt atît de precise și îndreptățite încît o replică este imposibilă". Intîi, Mihai Drăgan confundă nepriceperea lui Urechia de a se apăra cu infailibilitatea acuzelor maioresciene. In realitate, Urechia **ar fi putut** foarte ușor să compună o replică. Iată un singur exemplu. Maiorescu îl ridiculizează de trei ori pe motiv că l-ar fi făcut pe Cimabue arhitect; or, pasajul din **Adunarea națională** reprodus în **Observări polemice**, nu permite o asemenea interpretare fantezistă. Urechia vorbește acolo de „adornamente de temple", „porți de altare și biserici", de ornamentație deci, nu de arhitectură. In al doilea rînd, chiar dacă acuzațiile lui Maiorescu ar fi de neînlăturat, replica tot era posibilă, pentru că ele (acuzațiile) se referă numai la chestiuni de amănunt, nu la substanța paginilor despre Costin. E interesant cum Maiorescu refuză sistematic o analiză a ideilor autorului, socotind că ironizarea cîtorva scăpări e elocventă.

3. „Inlăturînd esența (erau oare amănuntele „esență"? — n.n.) controversei dintre Maiorescu și Urechia, Alexandru George scrie, la modul fantezist, că **«dreptatea e de partea lui V. A. Urechia»** (în ce problemă?), iar **Beția de cuvinte** nu-i altceva decît un pamflet fără obiect, «o excelentă glumă literară» ce «a înveselit ieftin» pe membrii **Junimii !** Care sînt argumentele autorului? V. A. Urechia e «un entuziast cărturar cu atîtea contribuții și inițiative în istorie (recunoscute și citate pînă azi în tratate de autoritate), în politică și chiar și în literatură este un scriitor mult superior majorității membrilor **Junimii.»** V. A. Urechia, «un scriitor», iată o părere pe care Alexandru George va putea cu greu s-o demonstreze !". Intîi, că argumentele lui Alexandru George nu sînt cele citate de **Mihai Drăgan** din **Maiorescianism ?**, articol ce se ocupă cu totul tangențial de V. A. Urechia, ci altele, existente în **Polemica — adevăr sau paradă?**, trecute total cu vederea de polemist. In al doilea rînd, Alexandru George, a dovedit că V. A. Urechia e scriitor în **Un memorialist uitat** (vezi **La sfîrșitul lecturii**, pp. 45—50). In al treilea și ultimul rînd, chestiunea aptitudinilor scriitoricești ale lui Urechia e marginală în examinarea tipului de polemică practicat de Maiorescu.

Acestea sînt „contrargumentele" lui Mihail Drăgan în ce-l privește pe Urechia. Ar trebui să analizez în continuare și celelalte obiecții („In schimb, polemistul poate spune cu cea mai mare ușurință că Maiorescu **nu are «spirit critic», adică acea «formă de judecată și precizare a valorilor»**, ci mai ales «spirit de criticare, care e pur și simplu [...] facultatea de a descoperi defecte»". Și : „polemistul pus pe revizuiri spectaculoase" ajunge „la afirmația apodictică și denigratoare că mentorul **Junimii** «a fost unul dintre oamenii cei mai lipsiți de spirit critic din cultura noastră ; cine ar privi-o pe aceasta prin prisma vederilor sale ar dobîndi imaginea cea mai falsă cu putință» (!?)") din **Mentorul „Junimii" — contestat?**, dar mi se pare inutil cîtă vreme ele se referă la aspecte ce se sprijină deschis pe cazul Urechia.

Ce rezultă de aici ? Că Mihai Drăgan „reacționează" la diverse afirmații disparate, fără a aduce, de fapt, nici o rezervă serioasă de fond, postîndu-se deci, culmea !, într-o ipostază similară întrucîtva cu aceea denunțată de Alexandru George. **Intrucîtva** numai, deoarece el nu posedă totuși sofistica în așa măsură încît să dea aparența justiției. Inițial am crezut însă că Mihai Drăgan este măcar bine intenționat, că vrea adică să apere cu orice preț prestigiul lui Maiorescu. Dar, recitind monografia sa despre Hasdeu, am înțeles că nu poate fi vorba de așa ceva, întreaga „reacție" față de Alexandru George izvorînd, nu din dorința restabilirii adevărului, ci din purul spirit de contrazicere. Să mă explic : în amintita carte, scriind despre comentariul lui G. Panu la **Răzvan și Vidra**, Mihai Drăgan îi acceptă „unele obiecții drepte în chestiuni de amănunt", pentru ca, peste numai cîteva rînduri, să adauge că respectiva critică e „realizată după metoda polemică maioresciană" (p. 256). Asta spune ceva și despre Maiorescu, dar și despre Mihai Drăgan, a cărui dorință de a combate nu e temperată nici atunci cînd intră în contradicție cu propriile afirmații anterioare. Ocolind sistematic esența dezbaterii, ignorînd argumentele, Mihai Drăgan polemizează pe de lături, (**Ierarhiile consolidate**, replică la opiniile lui Marino despre Vianu, departe de a dovedi netemeinicia acelora, se angajează în comentarea **Operei lui Alexandru Macedonski**), falsificînd prin citări convenabile sieși, spiritul și litera textelor care-l nemulțumesc. Probele irefutabile sînt substituite prin insinuări, observări marginale, limbaj violent fără vreo acoperire, afară doar dacă luăm în considerare pornirile umorale. Mihai Drăgan are dreptate numai cînd „reacționează" în cadre pozitiviste, prin corectări de ani, titluri etc. (**Exegeză eminesciană ?**). Cînd încearcă însă replici în sfera ideilor este înduioșător prin tenacitatea inabilă...

Multe s-ar mai putea spune despre această carte și autorul ei (un posibil subiect ar fi chiar sumarul **Reacțiilor critice**, unde aflăm reluate fragmente din cărți mai vechi — **Un climat literar** transcrie integral paginile 59-64 din micromonografia **Ibrăileanu** —, note apărute fără semnătură în **Tomis** — pp. 271—274 —, note comandate de revista studențească **Alma mater** — pp. 284—285 — și alte diverse notițe „cîrcotașe" și de rea credință...), dar mă opresc deocamdată aici, transcriind o altă formulare a lui Mihai Drăgan la care subscriu : **„Critică de atitudine** în fapte și nu în vorbe, iată ceea ce ne trebuie" (p. 35).

P. S. Deși volumul de față nu merita un atît de mare spațiu tipografic am socotit necesară o amplă discuție la obiect pentru a înlătura confuziile, și, mai ales, posibilele viitoare răstălmăciri.

■ Mihai DRĂGAN : „Reacții critice", Editura Junimea, 1973

dumitru ignea



cîmpia răscolită

Începe marele cadril", bombăni pentru sine căpitanul, sări din căruţă şi se alătură plutonului lui Parnică. Nu mai avu timp să rostească nici un fel de comandă, ar fi fost inutil, nu l-ar fi auzit nimeni, ostaşii se buluceau unii în alţii fără nici o ţintă, căutau cu ochii o adîncitură cît de mică în care să-şi adăpostească măcar capul. „Ioaneee! măi Ioane, măi!" răcni asurzitor un ostaş în urechea căpitanului şi din fugă îl izbi puternic în umăr şi-l culcă la pămînt. Nimerit cu faţa într-un pilc de scaieţi uscaţi, Bogdan trase o înjurătură, se rostogoli pe spate şi, tulburat cum rar se întîmpla, rămase nemişcat, cu privirea aţintită spre bolta imensă a cerului. Tabloul panoramic al înălţimilor îi paraliză întregul organism, nu simţea pămîntul sub el, plutea. Pentru prima dată de la începutul războiului vedea o asemenea gigantică desfăşurare de forţe aeriene. Verzui sau argintii, mătăhăloase sau suple ca nişte ştiuci, în formaţii strînse, aripă lîngă aripă, mugind asemeni unor cirezi de bivoli înfierbîntaţi, veneau din faţa şi din spatele coloanei, din dreapta şi din stînga ei, protejate de avioane de vînătoarea care, în săgetările lor bezmetice, păreau albine sălbatice rătăcite de roi. Peste stepa nesfîrşită, peste furnicarul de oameni, maşini şi cai intraţi în panică, începură să lunece umbre lungi, stranii în lumina albă a dimineţii. „Ce va mai rămîne din companie?", se întreabă Bogdan şi se răsuci cu burta la pămînt. La numai două palme de nasul său, tălpile unei perechi de bocanci garnisiţi cu ţinte de metal tocite de marşuri îi mascau complet cîmpul vizual. „Care eşti, mă ?" întrebă şi ciocăni cu degetele în pingele. „Eu, domnule căpitan", răspunse proprietarul lor, fără să se mişte, convins că Bogdan îl cunoaşte după voce şi după încălţăminte. Nu mai insistă, ostaşul se lipise atît de bine de pămînt încît puteai jura că peste el trecuse şenila unui tanc. Se sprijini într-un cot şi privi spre stînga unde ştia că se află şoseaua, grosul coloanei. Nici acum nu reuşi să scruteze în voie orizontul, în apropiere staţionase una din brutăriile ambulante. Tacticoşi, de parcă ar fi ajuns la un popas, doi dintre ostaşii mustăcioşi, cu harapnicele pe umăr, scoteau resteiele şi eliberau boii din juguri. Apoi se aciuară sub cazanul de tuci, îşi făcură cîte o cruce şi începură să-şi răsucească ţigări. La fel de nepăsători, boii rumegau liniştiţi şi se plesneau cu cozile peste coapse. Bogdan contemplă îndelung priveliştea şi i se păru că simte în nări parfumul dulce-acrişor al pîinii coapte.

Şi dintr-o dată totul în jur începu să trosnească şi să urle. Coloane înalte de foc şi fum, asemănătoare unor arbori fantastici, ţîşniră spre cerul palid de aprilie. Zeci de cratere aruncau în văzduh brazde negre enorme, fragmente de camioane şi tunuri, roţi de căruţe, crupe de cai, trupuri de oameni sfîrtecate în zeci de bucăţi. Halucinantul amestec de fier, carne şi pămînt rămînea cîteva clipe suspendat, apoi se izbea de stepa dură, bufnind surd. Cu numai cîteva ore înainte pustie şi tăcută, cîmpia căpătă, în cîteva minute, înfăţişarea unei mări bîntuite de o aprigă furtună. Prin fumul dens şi înecăcios treceau în goană nebună, înainte şi înapoi, spre dreapta şi spre stînga, cai fără călăreţi, nechezînd ascuţit, căruţe fără căruţaşi încărcate cu muniţii şi alimente, brutării cu mîncarea în clocot părăsite de bucătari, pîlcuri de ostaşi tehui, cu ochii înecaţi în apele morţii. „Mamăăă ! Băieţaşii mei !..." Chemarea, înaltă şi tăioasă, încheiată cu un gîlgîit prelung de om supt de o bulboană, trecu ca un cuţit prin trupul lui Bogdan. Şi strigătul nu voia să se stingă, ecourile lui năvăliseră în ţeastă, se amplificau, i se prelingeau în sînge, în fiecare fibră. Astăzi sau mîine va face din nou apelul companiei va trage o linie şi va scădea. Nume, oameni. Poate şi pe el îl va scădea cineva. Atîţia şi atîţia mai puţini. Căzuţi la datorie... Care datorie ? „Mamăăă ! băieţaşii mei !..." Nu ! Să se termine. Alt strigăt ar trebui să se audă, cu totul altul. Unul înalt, un cor în care să se distingă şi glasul tău, Bogdane. Unul care să înspăimînte urechile netoţilor şi să pună capăt acestui drum strîmb, acestui război neghiob, străin inimilor şi minţilor din jur. Ar trebui... trebuia. Va trebui. Război ? Al cui ? Murim ca nişte boi, Bogdane. Murim ca nişte proşti, căpitane... Simţi că se sufocă, dibui copca vestonului, dar nu mai reuşi să o desfacă. Un suflu fierbinte, ce părea pompat de nişte foale uriaşe ,il săltă de la pămînt şi nu mai ştiu nimic.

Se trezi cu gura plină de ţărînă. Nu se mai afla pe vechiul loc, perechea de pingele cu ţintele şi potcoavele uzate dispăruse. Prin fumul sur şi acru ce se tîra leneş peste stepă desluşi un cap cu botul mînjit de sînge, împodobit cu coarne uriaşe şi ascuţite, din mijlocul căruia îl pironeau doi ochi mari, spălăciţi şi umezi. Se ridică, pămîntul îi fugi de sub tălpi, căzu în genunchi şi începu să vomite.

Uşurate de povara bombelor, cele cîteva valuri succesive de bombardiere se făcură nevăzute în oceanul aerian. Rămase doar un singur aparat cu fuselaj dublu care, după ce descrise cîteva cercuri largi, probabil pentru a fotografia urmele dezastrului ce se întindea pe zeci de kilometri, dispăru şi el, nestingherit, în direcţia mării. Abia acum cînd bubuiturile asurzitoare ale exploziilor se stinseră, deveniră distincte răcnetele răniţilor, nechezatul sfîşietor al cailor schilodiţi, chemările celor ce se căutau unul pe altul printre sfărîmăturile de fier răsucit şi ars. Începură să duduie înfundat motoarele camioanelor rămase teafere şi să se încrucişeze zeci de comenzi care încercau regruparea unităţilor risipite. Pe şosea explodară cu întîrziere cîteva camioane încărcate cu lăzi de cartuşe şi focoase. Dar toate aceste zgomote disparate nu mai impresionau pe nimeni. În comparaţie cu iadul de mai înainte, se putea spune că acum domnea o linişte desăvîrşită. Totul în jur începu să se limpezească, trîmbele de fum se destrămau sub palele unui vînt rece cu miros de alge putrede, ostaşii începură să se ridice în picioare.

— Dacă tragi cu grapa, poţi semăna în voia cea bună, se minună Buţu, privind pămîntul răscolit de obuze. Stătea în genunchi, avea puşca mitralieră în braţe, o ţinea ca pe un copil înfăşat şi se legăna uşor.

— Ce să mai sameni ? e gata semănat. Pînă-n vară odrăslesc cîteva companii de soldaţi şi o herghelie de cai.

— Mamă, mamă, ce hurducătură ! M-am îndesat şi m-am tot îndesat în pămînt pînă am făcut groapă sub mine, fără lopată.

— Plutonul trei, adunarea ! răsună din apropiere vocea sergentului Chiuaru. Se cocoţase pe stîrvul unui cal şi rotea deasupra capului pistolul automat.

— Ridică-te din cuib, Parnică, se hlizi Curcă, răsărit pe neaşteptate, nu se ştia de unde. Destul cu clocitul. Ce-ţi pasă! ai scăpat şi de data asta, cu aripile tefere.

Ţiganul se afla într-o groapă nu prea adîncă, ghemuit ca un arici, cu braţele încolăcite în jurul genunchilor ascuţiţi. Avea fruntea bandajată, i-o crestase o schijă tăioasă ca un brici. „Ai ţeastă de cremene, necăjitule. Păcat că-i cam goluţă", îi spusese Buţu cînd îl pansase. Caporalul nu-l iertase încă pentru povara ce-o purtase în raniţă atîta amar de vreme. Neluînd în seamă înţepăturile guralivului Curcă, Parnică se deşiră încet din groapă, îşi roti ochii obosiţi peste stepa aburindă şi întrebă cu glas leşinat :

— Căruţele... Să fi nimerit căruţele noastre sub foc ?

— Au scăpat, omule. Într-un ceas, două, dăm de ele. Nu cheltuieşte nimeni bunătate de bombe pentru cîteva atelaje rătăcite în stepă, îl încurajă Buţu şi îl ghionti prieteneşte.

Printr-o uşoară clătinare a capului, Parnică aprobă spusele camaradului său şi oftă adînc. Nimeni nu ştia că acest om fusese orb şi surd la tot ce se întîmplase în aceste locuri, cu numai o jumătate de oră în urmă. Urmărise apariţia primelor avioane şi, din pură curiozitate, căderea vertiginoasă a unor bombe ce păreau că se fugăresc bezmetice unele pe altele. În restul timpului, cînd pămîntul sta gata să se despice şi să înghită lacom întreaga povară care-l apăsa, avusese în faţa ochilor un alt tablou, asemănător celui din preajmă, dar îndepărtat, asupra căruia reuşise să-şi concentreze întreaga atenţie : un şir de căruţe gonind prin stepă, cotind printre pîlnii adînci şi mişcătoare, trecînd pe lîngă stîlpi înalţi de foc şi fum sau intrînd, asemeni unei năluci, sub perdele cenuşii iscate de ploaia deasă a bulgărilor de pămînt. Mai apoi, în centrul plăsmuitului şi totuşi viului tablou, rămase o singură căruţă, fără roţile din spate, mînată de Hîrjete care lovea disperat în cai cu cîrja lui de fier. Aurica stătea lîngă plutonier, cu mîinile încleştate pe centura acestuia ; şi parcă se uita mereu în urmă şi striga ceva de neînţeles. Cînd jumătatea aceea de căruţă ajunse într-un sat şi reuşi să se facă nevăzută sub coroanele pletoase ale unor copaci, Parnică scăpă din cleştele încordării şi, moale ca o cîrpă, se lăţi pe pămînt gata să aţipească. În secundele următoare sau poate mai tîrziu, simţi cum un cerc fierbinte îi strîngea fruntea ca într-o menghină. Deschise ochii şi îl văzu pe Buţu, aplecat, cu pansamentul în mînă.

Se iveau unul cîte unul, hăbăuci, nemaiştiind nici direcţia în care urmau să se deplaseze : îi colinda încă fiorul rece al morţii. Tulburat şi nevenindu-i a crede, Bogdan constată că efectivul companiei era aproape complet. Cîţiva uşor răniţi, două cărucioare brand sfărîmate şi patru cai schilodiţi : nemaifiind folositori, conductorii îi împuşcaseră. Înălţat pe fostul cuptor de copt pîine, acum îngropat în pămînt pînă la jumătate, căpitanul încercă să aprecieze condiţia fizică şi mai cu seamă starea de spirit în care se aflau oamenii din faţa sa. Îşi aminti momentele penibile prin care trecuse el însuşi în timpul raidului pustiitor şi se gîndi cît de greu îi va fi de acum înainte să impună acel dram de voinţă şi disciplină atît de necesar următoarelor ore de marş al cărui final îi era deocamdată cu totul necunoscut. „Ne soarbe, ca o bulboană, frica", reflectă şi, hotărît să-şi învingă starea de incertitudine, zvîcni bărbia şi zîmbi poznaş :

— Să ne fie de bine odihna. Dacă nu se ivea popasul ăsta neprevăzut dădea dambla-ua în picioarele noastre. Ştiţi voi cîţi kilometri am călcat pînă aici ? Patruzeci, băieţaşi ! Sînteţi buni pentru atletism. De Maraton aţi auzit ? Habar n-aveţi, cum naiba să aveţi. Am să vă spun eu despre ce este vorba după ce vom da la spate încă pe atîţia kilometri şi cînd, vii fiind cu toţii, vom striga : „am scăpat", că de învins nu mai învingem nici la paştele cailor. Acum, pînă una alta, stoarceţi teama din voi, închideţi ochii şi, la drum. Cu ochii închişi, aţi auzit ? Că altfel se zbirceşte pielea pe voi şi vă împiedică la mers

Ostaşii îl ascultară liniştiţi, cei mai mulţi gîndind în sinea lor că, din pricina bombardamentului, căpitanul se cam scrîntise la minte.

Parnică însă, era convins că Bogdan indicase locul unui popas spre care se îndreptau şi, frămîntat de acest gînd, boscorodi în urechea lui Buţu ca şi cum i-ar fi destăinuit un secret :

— Maraton... Sat sau tîrg, altceva nu poate să fie. Sau un loc de îmbarcare. Portul Maraton... Acolo-s, sigur, şi căruţele...

— Pe cît de lung, pe atîta de prost te-a făcut dumnezeu, îl repezi caporalul. Te uiţi în gura căpitanului de parcă aştepţi să-i curgă de pe buze leacul împotriva nenorocirii noastre. Care Maraton ? Cine poate crede în cuvintele scornite de mintea unui om *bat* sau *zărghit ?* Tu n-ai băgat de seamă că vorbea în dodii, ducă-se pe pustii ?!

După expresia feţii, imobilă şi vînătă de încordare, dar mai cu seamă după privirea străină, rătăcită peste întinderea stepei, era vădit că vorbele lui Buţu nu avuseseră nici un efect asupra lui Parnică. El continuă să creadă cu încăpăţînare în existenţa acelui sat sau port unde trebuia să ajungă cu orice preţ. Obsedat de acest gînd, ieşi din rîndurile plutonului care începuse să se deplaseze, rezemă puşca de leşul unui cal, îşi scoase vestonul, se descălţă şi îşi potrivi cu grijă obielele, încătărămă raniţa peste cămaşa pămîntie, apoi, cu puşca sub braţ, porni cu pas lung în urma plutonului. Il ajunse, nu i se alătură, îl depăşi ca pe o grupare total străină şi îşi continuă drumul de unul singur. Altădată, într-o astfel de împrejurare, n-ar fi ieşit din cuvîntul comandantului de grupă, ar fi stat cu ochii pe căpitan şi nu s-ar fi depărtat de camarazii săi nici măcar cu un singur pas. Acum, însă, se socotea îndreptăţit să facă tot ce credea el de cuviinţă şi nu altceva. Nimeni din companie, nimeni din puzderia de armată învălmăşită pe aceste locuri, nu se afla în situaţia lui. Dar, la urma urmei, ce-i stătea lui în putere să facă ? Să-l găsesc pe plutonier. El e om dibaci, întotdeauna a ştiut să se descurce", se încurajă Parnică şi prin minte îi trecură toate cîte făcuse Hîrjete pentru el şi Aurica, în ultimele luni. Dar, pe neaşteptate, îl cuprinse o imensă părere de rău pentru timpul irosit fără rost. S-a lăsat în voia soartei sau în voia altora, a intrat în şuvoi şi de-atunci se rostogoleşte neîncetat. Un marş şi încă unul, cu copila după el, chinuit ca un cîine fără stăpîn, zi şi noapte cu inima amară. De ce plutonul şi puşca ? De ce se află aicea pe acest şes fără capăt şi nu acasă cu Aurica, alături de Rodovica ? Acasă... un ordin i-a smuls de lîngă casă. Şi nu l-a întrebat nimeni dacă vrea să plece, şi nu l-a întrebat nimeni ce gîndeşte. Nimeni. Strînge pumnii, unghiile pătrund adînc în carne. Dumnezeule, dacă te afli cu adevărat acolo sus, de ce m-ai blestemat pe mine, pe noi toţi să rătăcim prin aceste locuri ? Şi dacă eşti drept, de ce nu-i pedepseşti pe vinovaţi ? Eu... Bine ar fi fost dacă, de la bun început, cînd a venit aviaţia, sărea într-o căruţă sau încăleca un cal rătăcit şi fugea după căruţele companiei. Nu l-ar fi oprit nimeni, cine-i poartă lui de grijă, fiecare se gîndeşte cum să scape cu viaţă. „Nu mă mai opresc. Poate să vină toate avioanele de pe lume. Pînă nu dau de fată, pînă n-o văd lîngă mine..."

— Unde-i compania, Parnică ? Sau eşti singurul scăpat teafăr.

În faţa sa, călare pe o mîrţoagă fără şea, se afla Bernevic, ordonanţa lui Bogdan. Avea gura plină, muşca lacom din trei batoane de şocolată puse unul peste altul. Parnică ştia unde fusese trimis Bernevic, chiar îi rugase să se intereseze de fată şi acum, văzîndu-l la doi paşi, simţi că leşină. Înghiţi o gură de aer, se apropie de cal, îşi lipi fruntea de crupa asudată şi întrebă rugător :

— Fata Bernevic... Fata, plutonierul... Trăieşte ? i-ai văzut ?

— Sînt sănătoşi ţigane. S-au adăpostit într-un sat la vreo zece-cincisprezece kilometri de aici. Ne aşteaptă, pregătesc de mîncare.

Parnică îl bătu cu palma peste genunchi şi, fără a mai scoate vreo vorbă, porni în fugă peste cîmpia răscolită de bombe.

un întîi mai*)

În primăvara anului 1920, la demonstraţia de 1 Mai, muncitorimea ieşeană a participat, pentru prima oară, cu care alegorice reprezentînd diversele bresle existente pe atunci la Iaşi. Muncitorii tipografi au ieşit la demonstraţie cu un car alegoric împodobit cu verdeaţă. În mijlocul carului era aşezat un regal cu o casetă de litere şi o maşină de tipărit sistem „Boston", acţionată cu mîna, care tipărea pe loc manifestul cu lista candidaţilor Partidului Socialist din România, secţia Iaşi, ce avea ca semn electoral două ciocane încrucişate. Pe acea listă figurau numele unor cunoscuţi fruntaşi ai muncitorimii ieşene : dr. L. Ghelerter, Gheorghe Tănase, Adam Naghel-Tintă, Petre Constantinescu-Iaşi, Octav Băncilă şi V. Burlacu.

Muncitorul care imprima manifestele le arunca pe străzile parcurse de coloanele muncitoreşti, făcînd astfel cunoscută întregului oraş, lista candidaţilor noştri.

Acea demonstraţie, devenită grandioasă prin participarea celor peste 15 000 de muncitori, s-a dovedit a fi un bun prilej de propagandă electorală pentru Partidul Socialist.

Demonstraţia a pornit din curtea localului situat în strada Ghica Vodă, unde îşi avea sediile Partidul Socialist şi Comisia locală a sindicatelor.

În fruntea coloanelor mergeau conducătorii mişcării muncitoreşti : Gheorghe Tănase, dr. L. Ghelerter, Adam Naghel-Tintă, pictorul Octav Băncilă, cu lavaliera şi pălăria neagră cu boruri largi şi cu barba lui de patriarh, şi alţi fruntaşi ai muncitorilor.

Coloana, ce părea fără sfîrşit, a parcurs străzile numite azi Elena Doamna, Cuza Vodă, Gheorghi Dimitrov, Lăpuşneanu, Piaţa Unirii, Ştefan cel Mare, Palat, Socola şi şoseaua Bucium pînă la grădina „Trei Sarmale".

În avangardă mergeau călăreţi îmbrăcaţi în costume naţionale, printre care se afla şi bătrînul muncitor Paluga, călare pe un cal alb.

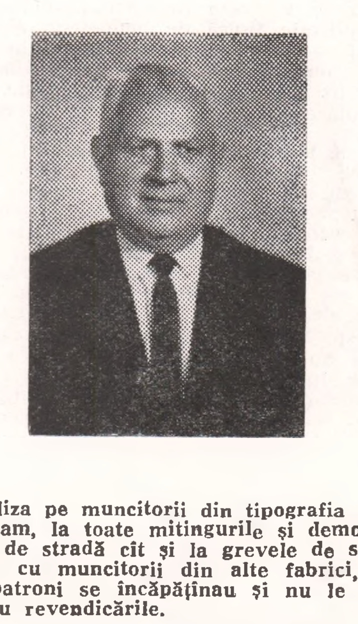
Pe tot parcursul acestui lung drum, muncitorii au intonat cîntece revoluţionare şi au scandat lozinci de simpatie pentru Partidul Socialist şi Uniunea Sovietică, pentru afilierea la Internaţionala a III-a. Balcoanele de pe străzile principale erau pavoazate cu verdeaţă şi covoare, în calea coloanelor se aruncau flori.

La „Trei Sarmale" a avut loc, pînă noaptea tîrziu, o frumoasă serbare cîmpenească, la iarbă verde, cu cîntece muncitoreşti, recitări şi jocuri populare.

Comandantul garnizoanei a oferit muzica militară să cînte la serbarea zilei de 1 Mai, dar conducătorii muncitorilor au refuzat-o din cauză că la orice serbare cîmpenească, muzica militară trebuia să înceapă concertul cu imnul regal. Conducătorii noştri fiind antimonarhici au pretextat că au angajat lăutari cărora le-au dat şi aconto. A fost un refuz diplomatic, ca să nu-l jignească pe comandant.

În campania electorală din aprilie şi mai 1920 am participat împreună cu tinerii tipografi şi cu cei din alte sindicate la propaganda electorală pentru Partidul Socialist. Am multiplicat pe zidurile şi gardurile multor străzi ale oraşului, prin şablonare cu vopsea roşie, semnul electoral — două ciocane încrucişate ; am lipit în fabrici şi ateliere afişe cu numele candidaţilor şi am ajutat la difuzarea ziarului partidului „Iaşul socialist".

Am fost numit atunci delegat de atelier e de către comitetul sindicatului nostru. Aveam pe lîngă sarcina de a încasa săptămînal cotizaţia sindicală şi pe aceea de



a mobiliza pe muncitorii din tipografia unde lucram, la toate mitingurile şi demonstraţiile de stradă cît şi la grevele de solidaritate cu muncitorii din alte fabrici, ai căror patroni se încăpăţînau şi nu le satisfăceau revendicările.

Pentru zelul dovedit în îndeplinirea sarcinilor trasate de comitetul sindicatului de a scoate aproape în fiecare săptămînă pe muncitori la demonstraţie, în toamna anului 1920 am fost concediat de patronul tipografiei. Dar n-am rămas fără lucru, pentru că m-am angajat la tipografia „H. Goldner".

Constantin SĂCĂLEANU

*) Din cartea „Amintirile unui fost tipograf" în pregătire la Editura „Junimea".

nicolae velea

bocancii cu ținte

Pentru că era sărac și singur și se purta cam rupt lumea îi zicea Pistolan. Adică un gol-pușcă, pușca mai are un pat de lemn în care se pot cuibări carii, gol pistol, Pistolan. Pe el de fapt îl chema Onică, dar satul nu-i respecta nici numele ăsta, îi zicea Oneață. Onică ăsta pe la șase ani se pomenise orfan. Cît fusese copil era luat de unul, de altul să-i vadă de copii sau de vite. Pe urmă, cînd se mai mărise, începuse să ajute la muncă. Și pentru că într-un rînd stătuse o vară întreagă la unul Ciolovan, tîmplar de meserie, pe care-l ajutase să șițuiască o bina. Onică se învățase la șițuitul caselor. De locuit locuia într-o casă părăsită a unui popă care murise de mult. Casa începuse să se dărapene, și pe pereți copiii și cei mari scriau porcării și se iscăleau dedesubt numai cu numele de botez. Aici își dichisise Onică o odăiță. Vara o ducea cum o ducea, mai cu muncile cîmpului pe la oameni, mai cu șindrilitul caselor. Iarna mergea mai prost : nu trăia decît din făcutul săniilor pentru oameni sau al tîrlicilor pentru copii.

Acu' s-ajungem la porecla asta cu care îl botezase satul. Intîmplarea se petrecuse în vremea războiului, al doilea război. El nu fusese luat în armată că era slab și n-avea kilogramele necesare pentru un soldat. Cînd treceau avioanele nemțești spre răsărit, unul, se vede prea încărcat, se ușurase aici, deasupra satului lor, de două bombe. Noroc că bombele astea au căzut într-un zăvoi și nu în vatra satului. Aici în zăvoi nu era decît casa unuia Gheorghe Ciucu. Cînd căzuseră bombele, omul cu nevastă-sa și fie-sa, erau duși să sape de al doilea niște cartofi. Seara, cînd s-au întors, au găsit din casă și din claia cu fîn și din grajdul în care aveau trei capre doar scrum. Un scrum în care înotai pînă la genunchi. Și-au făcut o cocioabă din crăci și frunze de arin. Dar peste cîteva săptămîni Ciucu a murit de inimă rea. Văduva l-a chemat pe Onică să le facă o odăiță în care să ierneze. Onică venise. Odată, cînd terminase jumătate din acoperiș, el o chemase pe fată să-i aducă o cană cu apă. Bătea soarele tare. Fata proptise o scară de căpriori, se suise pe ea și-i întinse o cană de pămînt cu apă. Cînd o întinse își dezvelise brațul alb și rotund, de la cot în sus. Onică rămase surprins. O văzuse pe Tia asta, fata lui Ciucu, odată, mai de mult, pe cînd el lucra la Ciolovan, mergînd la școală cu traista de cărți agățată de gît. De atunci, e drept că nici n-o mai văzuse, fata nu prea ieșea la zăvoi, și-o închipuia tot așa, mică și cu traista atîrnată de gît. Și acum Tia avea brațul împlinit, ca de femeie. Onică își aduse aminte că nu-l despărțeau de fată decît doi sau trei ani și spuse :

— Te făcuși mare, fă Tio.

Fata se uită la el mirată, cu brațul întins așteptînd cana. Onică nu mai știa ce să-i spuie, puse cana cu apă la gură și o bău pe nerăsuflate. Apoi aruncă ce mai rămăsese pe creasta acoperișului. După ce bău, nu-i dădu cana. O învîrtea în palme și se uita la fată. Avea obrajii rotunzi și curați ca paharul și ochii verzi. Și Onică îi zise întinzîndu-i cana :

— Și te făcuși și frumoasă. Fata rîse :

— Precis ?

Se uita la el cu ochii verzi și nu cobora. Onică iar nu mai știa ce să zică, apucă o șiță, începu să-i ciupească marginile cu unghia și se gîndea : de unde o fi auzit cuvîntul ăsta precis, că stă aici în inima zăvoiului și n-a prea văzut-o ieșind printre oameni. Nu-i răspunde nimic și se urcă sus. Spre seară, deși căldura se domolise și nu-i era sete, Onică i-a spus fetei să-i mai aducă o cană cu apă. Tia i-a adus. El a coborît din vîrf și s-a proptit cu picioarele în ultimul laț de jos, de la streașină. In timp ce bea apa, fata, care avea o smicea de salcie în mînă, spuse, cu regret parcă, plimbînd sminceaua pe tălpile picioarelor lui :

— Ce șanțuri ai pe tălpi, nea Onică. Crez că dacă mergi pe șosea lași în țărînă, cu tălpile, dungi cum lasă roțile căruțelor. Și plimba smiceaua pe tălpile picioarelor lui. Onică o repezi :

— Mai ia-te locu', mă fată, nu vezi că am treabă ?

Ii înapoie cana tăcut și se urcă spre vîrf. O repezise și pentru că-l sîcîia cu nuiaua ei plimbată pe tălpile picioarelor, dar mai ales pentru că îi adusese aminte că el nu purtase niciodată o încălțăminte ca lumea. Vara umbla desculț și iarna își făcea un fel de bocanci — dacă bocanci or mai fi și ăștia — din tălpi de lemn, de care prindea cu ținte o bucată de postav pe care o înfășura în jurul piciorului. Seara a mîncat tăcut ce i s-a pus în față și a plecat.

In dimineața ce a urmat, Onică a ieșit la șosea să aranjeze cu oamenii care ar fi avut ceva de lucru pentru săptămîna viitoare. S-a întîlnit pe drum cu Vasile Măcinic, căruia îi șițuise cu un an în urmă casa. Omul fusese mulțumit că i-o acoperise bine, nu s-a desfăcut pînă acum nici o șiță și i-a spus că săptămîna ce vine ar mai avea de acoperit un coteț pentru păsări, să vină să i-l facă. Și, ca să nu rămîie vorbă goală, l-a poftit la cîrciumă să bea o secărică. Cîrciuma o ținea unul Goșnete și în curtea cîrciumii era și hora. După ce-a băut secărica, Onică a ieșit cam afumat. A văzut-o pe Tia rezemată de gard privind la joc. Nu știa că fata ieșise prima dată la horă. Ametit cum era, Onică uită că nu jucase niciodată și că era desculț și nimeni nu juca desculț și se duse s-o ia pe fată la joc. Dar pe cînd se apropia se simți călcat dureros pe picior. Se întoarse zădărît și-l văzu pe Stelică, băiatul lui Goșnete. Ăsta era o arătare de om gras, cu obrajii mari povîrniți în față. Era încălțat cu niște bocanci mari, cu ținte pe talpă. Ii avea de la nemți. Cînd trecuseră prin sat, la Goșnete fuseseră lăsați la plecare bocancii ăștia și altele . Stelică îl întrebă cu mirare prefăcută :

— Ce mă, te călcai pe picior ? Onică se uită în ochii lui și-i zise pornit :

— Mă Stelică mă... Acesta îi vorbi blînd :

— De, mă, dacă și tu vii desculț la horă, cum să nu te calce lumea. Apoi tot ocrotitor, dar cu batjocură mai deslușită :

— Păi așa se iese, mă, în lume, parcă ai fi un pistol fără teacă. Pe Onică batjocura asta blîndă îl întărîtă mai mult decît orice. Repetă acuma amenințător :

— Mă Stelică, mă...

Stelică îi răspunse de data asta înțepat, ridicînd glasul:

— Ce, mă ce ? Ți-o fi sărit țandăra și-i fi avînd poftă de păruială. Atît ți-ar trebui. Și ce, mă Stelică ? Ce, eu sînt mă cu tine ? Am mîncat eu dintr-un cenac cu tine ? Tu nu vezi că ești ca vai de capul tău. Mă, mă... și apoi, găsind cuvîntul,spuse tare, să audă toată lumea : Pistolane, mă Pistolane, mă vezi-ți, mă, de treabă, și-i dădu un brînci. Pe urmă se duse și luă fata la joc.

Onică ar fi sărit la bătaie, dar își dădu seama că celălalt l-ar fi doborît ușor, nu-i ajungea nici pînă la piept. Sîngele i se urcă în obraji, respira des și iute, ochii i se împăienjeniseră de nu mai vedea decît roșu. Se retrase într-un loc mai ferit și-și prinse în palme piciorul zdrobit, din care începuse să mustească sîngele. Porecla trecea din gură în gură și-i vedea pe prietenii lui Stelică cum rîdeau și o repetau și altora care n-o auziseră. Il cuprinse o furie neputincioasă ca și atunci, mai de mult, cînd avea vreo zece ani și se dusese cu vitele unui om la păscut în pădure și adormise. Se trezise tîrziu, seara. Vitele — nicăieri. Se apucase să le strige pe nume. Pădurea îi lua cuvintele, le ducea pînă departe, prelungindu-le și scîncindu-le și le aducea după un timp parcă în batjocură, stîlcite, înapoi. I se păruse că toți copacii își rîd de el și atunci începuse, plîngînd să le zgîrîie coaja cu unghiile pînă ce-și julise toate degetele și-și rupse unghiile. Pe urmă sîngele care a început să picure din degete îl liniștise. Și acum îi venea să sară la bătaie cu toată lumea dar sîngele care curgea încetișor din piciorul zdrelit îl liniști și Onică plecă spre casă.

De atunci n-a mai ieșit duminica pe șosea. Și nici pe Tia lui Ciucu n-a căutat s-o mai vadă. După un timp a auzit de la oameni că Tia se încurcase cu Stelică. N-a vrut să creadă. Dar, într-o dimineață, cînd se ducea undeva la muncă, a luat-o pe un drum care tăia poteca ce ducea la casa Tiei. A văzut pe cureaua umedă de rouă a potecii urme de bocanci cu ținte, lăsate din noaptea ce trecuse. Bocanci cu ținte avea numai Stelică. Și-a dat seama că ce vorbea lumea nu erau doar vorbe. S-a întrebat toată ziua aceea cum de putuse să placă fetei un om ca Stelică. Și-a răspuns că numai datorită bocancilor. A început să se gîndească zile și săptămîni întregi la bocanci de felul acestora, maro cu ținte. Nu doar ca să-i placă fetei. Ii trebuiau bocancii ăștia ca să le dea peste nas, să le zdrelească nasul, și fața, și ochii toți care-și rîdeau de el și-l porecleau Pistolan.

Așa, cu visul ăsta, îl aflase sfîrșitul războiului. Nemții au trecut iar prin sat, de data asta retrăgîndu-se. La Goșnete au stat din nou încartiruiți niște ofițeri. Puțin timp după ce au trecut nemții Goșnete l-a chemat pe Onică să-i șițuiască un pătul căruia i se putrezise acoperișul. Cînd s-au învoit Onică i-a spus lui Goșnete :

— Bine, mă, nea Dumitrache, viu, cu toate că am primit arvună din altă parte. Dar uite ce e. Nemții cînd au stat la dumneata ți-or fi lăsat iar vreo pereche de bocanci. Iți șițuiesc magazia pentru o pereche. Goșnete s-a învoit. Obișnuit, o magazie se acoperă în cel puțin o săptămînă. Onică, nerăbdător, a șițuit-o în patru zile. Cînd a venit ziua socotelii s-a dus să-și ia bocancii. Goșnete l-a primit în odaia bună și i-a spus :

— Uite ce e, mă, flăcăule. Te superi, nu te superi, dar asta e : nemții nu mi-au lăsat bocanci. Eu ți-am făcut aici în sat niște sandale. Și-i întinse o pereche de sandale negre, văcsuite. O să-ți mai dau pe deasupra un mertic de boabe că ne-i fi avînd.

Onică îl privi ca trăsnit, dar spuse moale :

— Păi bine, mă nea Dumitrache, așa ne fuse învoiala ?

— Invoiala ca învoiala, vream să te prind mai iute, că erai arvunit în altă parte. Și-i întinse iar sandalele. Onică le respinse. Atunci intră în odaie Stelică. Goșnete bătrînul făcu mirat :

— Uite, mă, nu vrea sandale, zice că îi trebuie bocanci.

Stelică spuse parcă în treacăt :

— Ce-ai, mă, Oneață ? Ce-ți trebuie ție bocanci ? Ia astea că te prind. Și, considerînd discuția încheiată, se îndreaptă spre taică-său să-i spuie altceva.

Onică nu mai putu răbda :

— Nu-mi trebuie. Nu-mi dați bocancii, altceva nu-mi trebuie. Nu vă iau nimic. Pentru ce-am muncit, vă las să fie de pomană. Să vă procopsiți. Na-vă ! Aruncă sandalele în mijlocul odăii și trase ușa smucit după el.

O porni pe drum, cu pasul leneș, fără să se gîndească la nimic. Soarele de august ardea de-ți sleia creierii. Onică răscolea cu picioarele țărîna fierbinte și avea o senzație plăcută de toropeală. Răscolitul ăsta al țărînii fierbinți cu picioarele îi alunga orice gînd neplăcut. Știa că gîndurile or să se întoarcă asupra lui mai tîrziu. Și de asta mergea încet, tîrîndu-și pașii ca să le amîne pentru mai tîrziu. Deasupra zburau aeroplane nemțești retrăgîndu-se. Și zgomotul lor uniform se potrivea cu plăcerea lenevoasă pe care i-o dădea prefiratul nisipului încins printre degetele picioarelor. Toate i se păreau firești și indiferente. Ajunse în dreptul unui pod și văzu jos în șanț pe iarbă o pereche de bocanci. “Aștia sînt bocancii pe care Goșnete trebuia să mi-i dea mie, își spuse. I-a vîndut altuia, și ăsta e sub pod își face nevoile“. Și trecu mai departe nepăsător, furat de plăcerea de a răscoli țărîna aprinsă. Pe urmă, după ce merse o bucată fără gînduri, îl sfredeli o întrebare : „Cui i-o fi vîndut Goșnete bocancii ?“ Și se întoarse cu pași iuți. Ajunse la pod. Bocancii erau tot acolo. „Să știi că pe ăsta l-a lovit vreo durere de burtă“. Văzu venind de sus un om. „O fi cumpărătorul — își zise — se întoarce să-i ia“. Pe urmă se nelinişti : „Și dacă n-o fi ?“ Nu știa ce să facă, să ia bocancii nu îndrăznea, pentru că cel ce-i cumpărase putea fi sub pod sau era cel care se apropia. Și nici de lăsat nu-i venea să-i lase că s-ar fi putut ca cel care venea să-i lase, că s-ar fi putut ca cel care venea să fie un drumeț obișnuit. Pînă una alta rupse niște lujeri de bozie și-i aruncă peste bocanci. Apoi se așeză pe buza șanțului și începu să arunce nepăsător cu pietricele într-un stîlp de telegraf. Cînd omul se apropie și văzu că era Vasile Măcinic își dădu seama că se neliniștise degeaba. Măcinic se întoarse din război cu doi ani în urmă fără un picior, așa că bocancii nu puteau fi ai lui. De fapt nu-l chema pe el Măcinic, dar așa îi zicea lumea pentru că suferise multe — Măcinic, adică mucenic. Fusese dat mort în război și cînd se întoarse acasă olog nu mai găsise nimic din ce fusese : mă-sa murise de amar, iar nevastă-sa se măritase în alt sat. Casa vraiște. Fără uși, fără ferestre, doar pereții goi. Pe deasupra se mai întoarse și bolnav de tifos și zăcuse cîteva luni pe la rude. Abia după aproape un an își revenise și începuse să se rostuiască iar. Cînd se apropie Măcinic îl întrebă :

— Ce faci, mă Onică ? Era printre puținii oameni din sat care nu-i ziceau pe poreclă, om cumsecade.

— Mă odihnesc, ce să fac, pe căldura asta... Omul stătu un timp în cumpănă.

— Păi dar, mă, e o căldură... și se așeză lîngă Onică. Hai să fumăm o țigară, și-i întinse tabacherea. Onică fierbea, dar luă țigara, deși nu fuma.

— Cum o mai duci, mă Onică ? îl întrebă omul după un timp.

— Așa și așa, răspunse acesta fără chef.

— De, mă, o duci și tu ca vai de capul tău. Și după un timp : ei, azi-mîine o să sosească ai noștri și la noi. Ieri erau pe la Săpunari și-o să vezi tu, mă Onică, multe n-or să mai fie cum le știi. Îți spun eu, că am fost în război și știu ce vorbeau oamenii și am fost și în Rusia și am văzut cum e pe acolo. Uite, mai întîi, și omul îndoi cu dreapta un deget de la mîna stîngă, o să se împartă pămînturile. Pe urmă, și enumeră mai departe, îndoind de fiecare dată cîte un deget. Și apoi, părîndu-i-se că Onică nu-l prea ascultă : „Ascultă ici ce spui eu, toate or să vie la vorba mea“.

Onică dădea mereu cu petricele în stîlpul de telegraf nerăbdător să rămînă singur. Dar Măcinic era pus pe vorbă. Uitîndu-se sus, spuse privind ultimul șir de avioane nemțești care se retrăgeau : „Se duc, duce-s-ar învîrtindu-se și să se întoarcă cînd le-oi chema eu. Auziși mă, cică la Surpați niște copii au găsit pe cîmp niște cutii cu jucării colorate. Le-au luat și cînd se jucau cu ele au explodat. Unul a rămas ciung și altuia i-a zburat o ureche. Vezi că erau aruncate de avioanele astea nemțești să le găsească ai noștri“. Onică nu răspunse. De fapt nici n-ascultase. După ce isprăvi, Măcinic plecă. Rămas singur, Onică se mai uită o dată pe drum ; nu se vedea nimeni. Intră sub pod : nici aici nu era nimeni. Atunci aruncă boziile de pe bocanci și-i luă în mînă. Erau bocanci maro cu ținte, leit cum avusese Stelică. Intră cu ei sub pod ca să nu-l vadă cineva. Pe urmă, încălțat, ieși pe drum și începu să meargă. Țintele lăsau în țărînă urme în formă de jumătate de cerc și potcoava lăsa urme. Onică se uită cînd la urme, cînd la bocanci. Se uită și pe lîngă el, la îmbrăcăminte, și căuta s-o potrivească cît de cît cu bocancii. Isi băgă cămasa, pe care din cauza căldurii o scosese afară, în pantaloni, își coborî și mînecile sumese, își ridică pantalonii și-i legă mai strîns cu cureaua. Mergea și se gîndea : „Ei, așa mai poți ieși în lume. Duminică îi fac cu untură de gîscă să lucească să-ți faci freza în ei și intru în horă. Mă așez lîngă Stelică. Cînd o fi hora mai domoală îl calc peste bocanci pe degetul mic, apăsat, să simtă că e înadins și după aia îi zic pardon. Așa îi zic, pardon, că duminică lumea e îmbrăcată mai curat și trebuie să vorbești mai spălat. El n-o să zică nimic că e în horă. După ce se isprăvește hora o să-mi spuie să merg în spatele hanului. Acolo o să mă întrebe :

— De ce mă călcași mă ?

Și eu o să zic :

— Păi nu-ti zisei pardon ?

El o să zică iar :

— Ce pardon, mă, ce pardon, și o să dea să mă lovească. Eu o să-i prind mîna în aer și o să-l izbesc cu botul bocancului în fluierul piciorului să-l sece la ficați. El o să se aplece să se prindă cu mîna de locul lovit, și cînd s-o apleca, eu îi mai dau una cu bocancul sub bărbie, pe urmă îi mai bușesc un pumn în față de-l dobor la pămînt. Odată doborît încep să-l calc cu bocancii întîi pe piept, pe urmă pe picioare, pe brațe, cu de-amănuntul. După asta îi zdrobesc fața și nasul cu țintele“. Așa se gîndea Onică și simțea cum îl mănîncă tălpile. Începu să le miște și simți în bocancul drept, ceva ca un bețișor pe care începu să-l pipăie cu unghia piciorului, căutînd să-l aducă sub încovoietura tălpii. Nu reuși dintr-o dată, îl trecu de la un buric al degetelor la celălalt și-l simți rece și rotund ca un vîrf de corcoduș. Se miră, ar fi vrut să se descalțe, dar tocmai atunci îl strecură sub talpa piciorului. Bețișorul — sau ce era — se legăna, sîcîitor, dintr-o parte în alta, sub bolta tălpii. Onică privi împrejur, căutînd un bolovan mai mare pe care să se urce cu bocancul și să strivească bețișorul acela supărător. Găsi unul, așeză piciorul pe el, lăsîndu-se cu toată greutatea trupului, mai izbi de cîteva ori și auzi dintr-o dată o bubuitură. I se păru că cineva îl ia de subțiori și-l ridică în sus, mai simți o moleșeală neînțeleasă în genunchi și pe urmă nu mai știu nimic.

S-a trezit tîrziu, cînd soarele dă să apuie, aruncat pe zona șoselei. Auzea pe cineva mișcîndu-se pe lîngă el. Cum deschise ochii se înălță în coate și se uită spre picioare : bocancii nu mai erau și tălpile picioarelor și le văzu înfășate în niște cîrpe înroșite. Il mai văzu pe Măcinic legînd ceva la ele. Îl întrebă :

— Unde sînt bocancii, nea Măcinic ?

— Bine, mă Onică, mă, răspunse acesta blînd, ce dracu, doar n-ai auzit ce li s-a întîmplat copiilor ălora din Surpați cu jucăriile aruncate din avion ? Unde vrei să fie bocancii ? Au zburat cum era să zbori și tu pe lumea ailaltă de nu-ți auzeam eu bubuitura și nu te înfășam să nu-ți curgă tot sîngele. Onică se lăsă din nou pe coate cu ochii pe cer. Stătu o vreme mut și pe urmă începu să scîncească :

— Ce-ai măi băiete, te doare ?

— Nu de-asta, nea Măcinic. Toate își rîd de mine și mă mint, și oamenii, și lucrurile. Mai bine mă lași să închid ochii aici, la marginea drumului. Celălalt nu zise nimic și, după ce termină cu înfășatul, îi petrecu un braț pe după gît și altul pe sub picioare și-l ridică să-l ducă acasă. După o bucată de drum spuse :

— Avuși noroc că uite se văd ai noștri venind și o să te îngrijească vre-un doctor. Te înzdrăvenești curînd, o să vezi.

Onică se trezi din aromeala ațipirii și înălță puțin capul. Văzu la capătul șoselei boturi roșii de mașini și niște oameni în haine cachi. Apoi, lăsîndu-se pe spate, se uită spre picioare și i se păru că vede boturile maro ale bocancilor lui. Doar că picioarele lui erau neobișnuit de lungi și ajungeau pînă la boturile roșii ale mașinilor.

— Ii vezi nea Măcinic, bocancii. Maro cu ținte. Cum am vrut eu. Și Măcinic răspunse, privindu-l cu milă :

— Îi văz mă, cum să nu-i văz ? Că sînt doar olog, nu chior. Onică, mulțumit, se lăsă moale pe brațele lui și închise ochii. Măcinic îl purta încet cu grijă, credea c-a adormit și nu voia să-l trezească. Apoi, după ce merse un timp, se opri brusc, ca trăsnit :

— Il mint și eu, își spuse. Îl mint cum l-au mințit Goșnete și cum l-au mințit nemții. Îmi bat joc de el.

Îl adună pe Onică mai strîns la piept, ca pe un copil bolnav, și se uită încruntat la fața lui. Ii venea să-l trezească, să spuie să lase aiurelile. Dar după puțin timp se liniști :

— La drept vorbind nu-mi bat joc de el. Îl mîngîi. Omu' are nevoie de o mîngîiere, și lui n-are cine i-o da.

Și o porni mai departe. Uruitul mașinilor și armamentului se auzea și mai deslușit. Măcinic se uită și el la boturile roșii ale mașinilor militare și iar se opri : „Și de fapt nu-l mint de loc, nici ca să-l mîngîi. Că uite, pui prinsoare că nici răgaz de-un an și Onică o să umble cu bocanci“. Spuse cuvintele cu voce tare și Onică deschise ochii iar. Privi îngrijorat spre picioare să vadă bocancii mai erau. Văzuse din nou boturile roșii ale mașinilor care i se părură iar boturile bocancilor lui maro. Dar acum parcă picioarele nu-i mai erau așa lungi și bocancii erau aproape de tot, să-i atingi cu mîna. Se lăsă imediat pe brațul lui Măcinic și adormi liniștit.

anul mondial al populației

(urmare din pag. 1)

De altfel, evoluția numărului și a structurii populației apreciată după diferite caracteristici demografice și socio-economice, precum și mișcarea naturală și migratorie a populației sînt determinate de transformările politice și economice petrecute în cei treizeci de ani care s-au scurs de la eliberarea țării, de realizarea în condiții omogene a progresului întregii țări, pe toate nivelele, subansamblurile și subsistemele social-economice.

„O problemă esențială este — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională din 1972 a Partidului Comunist Român, relevînd rolul factorilor demografiei în contextul orientărilor și direcțiilor de dezvoltare economico-socială a țării noastre în următoarele decenii — **asigurarea unei creșteri mai susținute a populației — factor esențial al dinamismului și forței productive a societății. Avem în vedere adoptarea în continuare a unui complex de măsuri de ordin economico-social și sanitar, care să contribuie la întărirea familiei, la stimularea natalității, reducerea mortalității și creșterea duratei vieții oamenilor".**

Creșterea susținută a populației se corelează în mod obiectiv cu obiectivul major al dezvoltării multilaterale economico-sociale a țării noastre, de lichidare a rămînerii în urmă față de țările avansate din punct de vedere economic.

Dezvoltarea cu prioritate a industriei și îndeosebi a ramurilor legate de progresul tehnic determină în continuare mutații importante în repartiția forței de muncă între industrie, agricultură și celelalte ramuri ale economiei naționale. Astfel, populația ocupată în industrie și construcții va ajunge în anul 1990 la peste jumătate din totalul populației ocupate în economie, în timp ce populația ocupată în agricultură se va reduce la 10—15 la sută.

La discutarea documentelor privind planul mondial ce va fi supus discuțiilor Conferinței mondiale a populației de la București — care va avea loc în perioada 19—30 august 1974 — delegația română a subliniat de altfel necesitatea respectării neabătute a principiului suveranității naționale în elaborarea politicii demografice a fiecărui stat, a punerii la baza acestor documente a unei concepții riguros științifice, a considerării fenomenului demografic în cadrul realității economice și sociale specifice fiecărei țări.

Trebuie menționat, în context, că invitația adresată Națiunilor Unite de guvernul României de a ține această importantă conferință la București se înscrie pe linia politicii consecvente a țării noastre de sprijinire a acțiunilor O.N.U., în scopul întăririi continue a rolului său în viața internațională.

Acțiune de cea mai mare importanță pentru destinele întregii omeniri, Anul Mondial al Populației își propune să circumscrie preocupările, programele și studiile care urmează să fie întreprinse în anul 1974 la nivel național în jurul problemelor legate de: îmbogățirea cunoștințelor și perfecționarea sistemelor de informare asupra tendințelor și perspectivelor demografice; completarea cunoștințelor necesare publicului larg cu privire la politica demografică și viața de familie prin intermediul sistemului de învățămînt; adoptarea și aplicarea politicilor demografice și variantelor optimizabile ale acestora; acordarea asistenței tehnice internaționale în favoarea țărilor în curs de dezvoltare, în funcție de necesitățile lor reale.

Dacă la mijlocul secolului XVII populația globului se cifra la aproximativ 500 de milioane de locuitori, la începutul secolului XX ea se ridica la ceva mai mult de 1,5 miliarde, urmînd unei creșteri relativ lente în comparație cu dinamica atinsă în deceniile care au urmat. Într-adevăr, în jurul anilor 1950, populația globului atingea deja două miliarde, populația actuală estimîndu-se la aproximativ 3,5 miliarde, însă în perspectiva ca pînă la sfîrșitul secolului să se ajungă chiar la 6—7 miliarde.

Confruntate cu problemele pe care le ridică evoluția populației, tot mai multe guverne au înțeles necesitatea imperioasă de a defini politicile demografice în concordanță cu planurile generale de dezvoltare în perspectivă. Dar pentru numeroase țări ale lumii elaborarea unor programe demografice, conforme planurilor generale de dezvoltare, implică dificultăți deosebite, dată fiind, mai ales, incompletitudinea sau chiar absența informațiilor statistice strict necesare diagnozei și, cu atît mai mult, prognozei implicate.

Conștientă de dimensiunile și dificultățile problemelor pe care le ridică dinamica populației și implicațiile acesteia asupra dezvoltării economice și social-culturale, în perspectiva viitorului, Organizația Națiunilor Unite și agențiile sale specializate — O.M.S., U.N.E.S.C.O., F.A.O., I.L.O. etc. — au procedat la elaborarea unor programe conținînd acțiuni sau activități care să constituie un sprijin nemijlocit pentru țările întîmpinînd dificultăți în aplicarea și realizarea politicilor demografice naționale. Marea majoritate a acestor acțiuni se referă la posibilitatea acordării de asistență tehnică și științifică, în vederea stringerii — pe baza recensămintelor și înregistrărilor de stare civilă — a datelor referitoare la numărul populației, distribuția pe vîrste și pe sexe, zonarea geografică, sau au drept scop pregătirea de cadre proprii, specializate în probleme de demografie și în domenii înrudite, care să efectueze studii necesare organelor de decizie.

Într-o serie de țări cu natalitate excesivă, accentul s-a pus, de pildă, pe elaborarea unor variante de „planning familial", care preconizează reducerea fertilității, dar acest mod de abordare reprezintă doar un punct de vedere neunic în ce privește căile de rezolvare a problemelor specifice, subliniem, doar anumitor națiuni sau zone geografice.

Se impune, deci, așa cum arătam mai sus, ca aceste variante să fie luate în considerare cu toată circumspecția pe care o presupun condițiile și particularitățile specifice felului în care se realizează, într-o țară sau alta, creșterea venitului național și a nivelului de trai al populației.

De altfel, în cadrul lucrărilor celei de a treia sesiuni extraordinare, Comisia populației a adoptat în unanimitate o recomandare bazată pe o propunere formulată de delegația română, în care se consideră că este de dorit, în cel mai înalt grad, ca viitoarea conferință să ia decizii pe bază de consens.

În același sens, țara noastră a participat și participă activ la organizarea și realizarea optimală a programului de pregătire a apropiatei conferințe de la București, reafirmînd astfel hotărîrea României de a face tot ce-i stă în putință pentru a asigura succesul deplin al tuturor inițiativelor și eforturilor constructive de realizare a colaborării pașnice pe orice planuri, între toate țările lumii.

Și cum omenirea se pregătește să mai împlinească, destul de curînd, încă un mileniu, este de așteptat ca maturitatea și amploarea programului de acțiuni avut în vedere, la care vor participa organizații internaționale, guvernamentale și paraguvernamentale, și care cuprinde studii, anchete, recensăminte, seminarii și consfătuiri științifice, să conducă la găsirea unor soluții pe termen lung, deopotrivă de înțelepte și realiste, fundamentînd, în acest fel, politica demografică și dezvoltarea armonioasă a societății umane.

cronica reeditărilor

CIREȘARII

Se știe cît de greu se scrie o carte pentru adolescenți, se cunoaște numărul extrem de redus al capodoperelor genului (genul considerat, dacă nu în mod fățiș, atunci nedeclarat, dar consecvent, un gen minor). Prejudecățile sînt numeroase, iar preferințele criticii se îndreaptă hotărît către literatura-Literatură, către, să-i spunem așa, pentru a marca evident opoziția, literatura pentru adulți. Pus în această ecuație, raționamentul care discerne valoric două genuri literare își dezvăluie viciul fundamental. Este trasată cu multă ușurință o linie de demarcație valorică, fără ca fundamentul judecății să fie justificat, ignorîndu-se ceea ce se numește *pact de lectură*. Sînt genuri literare a căror existență nu este datorată unui *mod de a scrie*, nici unei „viziuni" proprii asupra lumii. Povestirea autobiografică constituie un prim exemplu. Încercările de a defini scriitura specifică povestirii autobiografice au eșuat și aceasta pentru motivul că povestirea autobiografică nu are o scriitură proprie ci se servește, de la o epocă la alta, de formele și scriitura romanului. Motivația existenței unui gen autobiografic autonom se află în afara textului, în pactul de lectură stabilit de scriitor. Este autobiografică acea lucrare declarată de scriitor ca atare. Tot în afara textului se află motivația și autonomia literaturii document. Cititorul este pregătit de scriitor în vederea relatării unui caz *real*, nu în scopul „cufundării" în lumea ficțiunii.

De la Jules Verne încoace această literatură și-a definit, în linii mari, statutul (excepție făcînd romanele pe care astăzi le numim „de anticipație"). Domeniul intrat „în proprietatea" copiilor este realul, fie el exotic, pitoresc: insula, pădurea virgină, peștera, muntele, ruinele. Locurile în care se petrec aventurile sînt „căutate", teritoriile nelocuite sau, în orice caz, despărțite în mod natural de restul lumii „locuite", nu sînt alese întîmplător. Care poate fi rațiunea acestei izolări? Eroul cărților pentru copii este un personaj „real", neajutat de puteri magice, dar întrecînd cu mult calitățile omului obișnuit. El trebuie neapărat să fie Eroul, insul de excepție, nu doar Protagonist al unei istorisiri așa cum îl întîlnim în romanul realist al ultimului secol. Pentru a-și dovedi înzestrarea, eroul este pus în situații-limită, cu predilecție în locuri unde orice încercare de intervenție din partea oamenilor este inoperantă. Romancierii nu aleg exotismul de dragul exotismului ci pentru că locul „exotic" este un loc izolat, în care nici un ajutor nu poate parveni. Eroul cărților pentru copii nu primește nici un sprijin, el se descurcă de unul singur, preferă, chiar atunci cînd ajutorul ar fi posibil, să respingă orice intervenție exterioară pentru a nu-și compromite mitul invincibilității cu care este înconjurat.

Tot de la Jules Verne datează și convenția eroului-copil. Romanele lui Constantin Chiriță din ciclul *Cireșarii* ilustrează strălucit specia genului de care ne ocupăm. Copii sau adolescenți, eroii ciclului *Cireșarii* dețin toate atributele, mai sus pomenite, ale Eroului. Intrigile folosite de Constantin Chiriță sînt fie de aventuri, fie anchete polițiste, de cele mai multe ori Constantin Chiriță folosind însă intrigi combinate. Dezlegarea unui mister atrage personajele în aventuri primejdioase, important prilej de dovedire a calităților excepționale ale eroilor. Cadrul în care evoluează eroii e însă, realist, și timpul este încadrat în cronologia „obiectivă", foarte aproape de timpul real, al lecturii. Constantin Chiriță forțează cu succes chiar limitele realismului, încercînd să impună „mitologia" cireșarilor, destrămînd iluzia lecturii și punîndu-și eroii să vorbească despre cărțile scrise în care se povestesc propriile aventuri. Prozatorul profită de popularitatea eroilor, „dispensîndu-se", în ochii cititorului-copil, de meritul de a fi *creat* personajele, de a fi *inventat* întîmplările. Eroii trăiesc, minte frumos autorul, cărțile sînt simple relatări ale isprăvilor reale ale cireșarilor. Motivația „realistă", folosită de alți autori, în diferite forme (cum ar fi aceea a „manuscrisului găsit", a poveștii „auzite" la căldura unui cămin încins sau în fața unui pahar de vin) a fost posibilă, în cazul *Cireșarilor* numai datorită „prestigiului" de care se bucură personajele în fața cititorilor-copii, prestigiu întemeiat pe existența unei concepții specifice despre „verosimilul" acțiunilor povestite.

Eroii sînt copii (adolescenți) deținînd atributele „copilului universal", gîndurile lor trebuie să corespundă gîndurilor cititorilor, capacitatea de a gîndi simbolic nu trebuie să depășească gradul de dezvoltare psihică al lectorului. Aceleași atribute ca ale cititorului se regăsesc în erou, deformate, amplificate, dar exprimate în limitele unui limbaj simbolic accesibil vîrstei cititorului. Ruptura paralelismului începe o dată cu prezentarea atributelor forței, curajului, instinctului de conservare. Avînd psihologia cititorului, eroii dețin forța adulților. Aceasta este convenția, unanim acceptată, a speciei de care vorbim. Neconcordanța atributelor este flagrantă și numai acceptarea convenției, „constituționalizarea" prin pactul de lectură, face posibilă lectura. Constantin Chiriță dovedește, însă, o serie de alte calități indispensabile unui autor de literatură pentru copii. Cititorul-copil cere din partea autorului, în ciuda aparentei libertăți, respectarea unor canoane formale extrem de dogmatice. Și, în primul rînd, deprinderea limbajului simbolic, al vîrstei copilăriei. Autoritatea cititorului-copil este comparabilă cu autoritatea auditorului (a colectivității) în literatura populară. Restricțiile nu țin de morfologia povestirii, ca în basm, invenția nu este de nimic afectată, fapt care a indus în eroare mulți comentatori creînd iluzia deplinei libertăți de creație. Într-adevăr, nici o „normă" nu „anticipează" suita evenimentelor și nu impune obligativitatea unor funcții, nici nu limitează numărul lor, dar îngrădirea imaginației scriitorului este reală și se referă la calitatea expresiei. S-a spus adeseori că literatura pentru copii trebuie să fie scrisă *pe înțelesul* copiilor, fără a se acorda acestui fapt atenția cuvenită. Ce înseamnă *pe înțelesul* copiilor, înseamnă oare simplitate, claritate? Dimpotrivă, se știe că imaginația copiilor e barocă, imprevizibilă, supunîndu-se greu logicii „adevărului". Psihologia infantilă a constituit obiectul numeroaselor studii, dar problema existenței unui *limbaj* — (și nu limbă) propriu a rămas încă ne-elucidată. A te exprima *pe înțelesul* copiilor înseamnă a dobîndi capacitatea de a înțelege și utiliza simbolistica, arbitrară ca orice sistem de simboluri, a gîndirii infantile. Dificultatea e mai mare decît pare la prima vedere, căci, în timp ce reprezentările adultului sînt *codificate*, cele ale copiilor sînt subiective, individuale, supuse degradării scăpînd de sub orice control „legiferat". Limbajul infantil nu cunoaște legea internă a autoreglării și perpetuarea lui prin constituirea unui sistem — irealizabilă și inutilă, la urma urmelor. Libertatea reprezentărilor ne permite să caracterizăm imaginația copilului ca debordantă și gradul de previzibilitate ca minim.

Nu e nevoie ca autorul literaturii pentru copii să studieze simbolistica cititorilor săi, este de ajuns s-o intuiască spre a o putea folosi în scrierile sale. Și acest act, eminamente estetic, de dobîndire a unei capacități simbolice „suplimentare", dar mai ales de folosire a acestui limbaj în scopuri artistice, e suficient pentru a demonstra meritul incontestabil al lui Constantin Chiriță. Copiii nu sînt critici literari pentru a scrie cronici la cărțile ce le sînt dedicate. Autoritatea lor, însă, e incomparabilă și o întrece cu mult pe aceea a criticului. Succesul *Cireșarilor* egalează succesul celor mai populare cărți pentru copii și acesta este un semn incontestabil de „clasicizare". Cititorii lui Constantin Chiriță (autor care nu se mulțumește doar operînd în cadrul acestui gen), fac ei înșiși „reparația" care, în planul criticii, se impunea de atîta vreme, desemnîndu-l pe autorul *Cireșarilor* între autorii preferați, între „clasicii" genului, act mereu amînat de o critică timorată parcă de complexul modelelor faimoase sub zodia cărora și-au petrecut copilăria.

C. Valerian

solar, solară . . .

L-am întîlnit pe pod și l-am întrebat dacă fusese vreodată bolnav. Să trecem podul, m-a îndemnat, și îți voi spune.

Dincolo: nu, n-am fost niciodată bolnav, nu m-a durut niciodată nimic. Îl văzusem de departe, se legăna sub greutatea șevaletului, era un trunchi de stejar pornit la drum, hăp, hăp, hăp, cu basca în mînă, în pantaloni de doc, cămașă cu mîneci scurte, carouri mari, bretele, pe umăr o bluză, tot de doc, în caz de ploaie. Trecuse de 70. Era celebru de la 40, lucrase toată viața cu acea tenacitate palladyană, lung, moroncit, repetat, cu chef și fără chef, ca un bun meseriaș român, ca unul din cei rari; într-o vreme n-a fost înțeles, nu i s-au recunoscut meritele, nu-i era primită pictura, interpretată ca fiind prea modernă, a tăcut și a lucrat, bătea drumurile țării singur sau cu celălalt, tot din breasla zugrăvitorilor, guraliv și neiertător, și el bun meseriaș, făcea schițe fugare, nervoase ,sau se oprea și picta direct, cu pastă ieftină, de care găsea atunci, pufăia mestecînd pipa groasă și murdară, vedea ce se întîmplă și lucra, știa că altceva nu are de făcut, doamna lui orbise, o scotea în curte și o plimba, îi pregătea mîncarea, vorbea cu ea o oră, două, amintirile lor și grijile noi, o lăsa cîte o lună în seama unei femei și pleca în țară. Acum, pictura lui stă în panteonul românesc și e solară, nimic din încrîncenările timpului pe care l-a traversat în mers, nu șezînd pe trepied, n-a ajuns să pătrundă între ramele cu aur, cerul e înalt și albastru, frunza pădurii e coaptă, iarba malului e verde, un verde cald, andreescian, casele au pereții bătuți de soare, pe uliți și pe străzi trec oameni.

Întîmplarea a făcut să caute soarele, fără să fi fost vreodată bolnav.

Pentru că tot întîmplarea a fost cea care făcea din alt mare zugrav al țării un trup de martir. Neînțeles. O placă cenușie pe un perete cenușiu, într-o stradă cenușie ,în umbra marelui bulevard, consemnează și acum condamnarea aceasta dureroasă: neînțeles de vremea sa. Dar în timp ce vremea nu-l înțelegea, pe pînzele lui delicate apăreau flori și curse de cai, jochei și doamne cu pălării mari, solare, cobzari și florărese și iarăși flori și bătăi cu flori, la Șosea, și trăsuri și case cu cerdac și fîntîni cu ciutură, în preajma pădurii. . .

Dar pașoptistul, bolnav, nu pleca în sud, după soare?

Val GHEORGHIU

crochiu

eseu

reflecţii despre un dramaturg

(opt decenii de la naşterea lui Camil Petrescu)



de Const. CIOPRAGA

Despre teatrul lui Camil Petrescu s-a spus că e un **teatru de idei** iar formula a prins. Teatrolog avizat, remarcabil prin erudiţie şi în special prin acuitatea argumentelor, autorul lui **Danton** a persiflat însă „moda" teatrului de idei, „provocată de Ibsen", denunţînd piesele în care, „de obicei", un erou, intelectual „clasat" expune o „teorie generală a vieţii". Dramaturgii din „şcoala" aşa-zisului teatru de idei nu fac decît să pună în dialog pagini de teorie „din cărţile filozofilor la modă, adică din cărţile filozofilor publicişti". Ironia din comentariul **Teatrul de idei (Rampa,** 17 mai 1928) are adresă dublă, vizînd şi teatrul şi filozofia „la modă". Celebritatea lui Pirandello „i-a venit de la sistemul lui filozofic", în parte de la aplicarea în teatru a teoriilor freudiene despre disoluţiunea personalităţii. Dar „toată filozofia lui Pirandello este o vitrină" destinată să faciliteze „vînzarea unei mărfi" comune. Melodramele lui sînt scrise „cu o rară ştiinţă a sforăriilor teatrale şi cu spirit curent" **(Pirandello şi B. Shaw).** Altceva e modernismul. Acesta reprezintă „revolta împotriva clişeului şi a trucajului", „dorinţa nematerializată a vagului «mai bine»" şi „principiul progresului", cu condiţia expresă ca **Modernismul modern** (cum se intitulează semnificativ un articol din 1928) să fie practicat de „revoluţionari noi, nu de către cei înăcriţi". Mai mult decît un „sens artistic", unui astfel de modernism i se atribuie un „nepreţuit sens moral", ca unul care pune în valoare aspiraţiile către **cunoaştere** ale unei „generaţii". Că interesul pentru **cunoaştere** primează în piesele lui Camil Petrescu, e clar. Problemele au tangenţe cu acelea de la baza romanelor, dramaturgul, sedus de cazuri de conştiinţă, urmărind perseverent descifrarea vieţii interioare. Nu spectaculosul trece în primul plan, ci **prezenţa în conştiinţă,** cu toate consecinţele ei, de unde stima imensă arătată lui Shakespeare („cel mai mare creator de oameni"), adeziunea la teatrul lui Ibsen, a cărui **Hedda Gabler** e de o „savoare intelectuală unică", şi simpatia pentru Bernard Shaw, „acest mare ironist", „un dărîmător de idoli şi prejudecăţi", invitînd publicul la „o adevărată gimnastică intelectuală". Criteriul de valoare pentru care pledează Camil Petrescu este acela al „integrării esenţei în concret" (cum precizează teoreticianul în **Addenda...**), adică raportarea continuă a **imanenţei,** a conştiinţei **pure,** abstracte, la realităţile concrete. Frecvent autorul lui Danton face distincţie între „cauzalitatea dramatică absolută", de ordin interior, care e o dramă de conştiinţă — reprezentînd esenţa — şi cauzalitatea exterioară concretă. Incompatibilităţile dintre esenţă şi concret generează o infinitate de drame iar dificultatea creatorului dramatic e de a surprinde absolutul în conştiinţă, **autentic, substaţial,** nu fără a escamota datele exterioare. In termeni mai simpli, în piese precum **Jocul ielelor, Suflete tari, Act veneţian** şi altele asistăm la o confruntare între formele fenomenologiei pure husserliene şi condiţiile existenţei concrete, cu viaţa de fiecare zi.

Ideile trebuie să fie concretizate, adică materializate în oameni, ridicate la nivelul semnificaţiilor în funcţie de oameni, fiindcă altfel „se învechesc". Numai contactele cu viaţa conferă teatrului un suport în măsură să convingă. Ce este atunci teatrul? Iată un răspuns din **Modalitatea estetică a teatrului :** „Teatrul e un spectacol organizat, adică este o exhibiţie al cărei obiect este o întîmplare reprodusă în faţa unei asistenţe numeroase, în genere convocate". Termenul de întîmplare revine într-o altă definiţie, în **Teze şi antiteze,** pe marginea unei piese de-a lui Blaga: „Teatrul nu este şi nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu, a fost menită pieirii". Intîmplări cu oameni sînt însă şi epopeea, balada, romanul. Definiţia dată de Camil Petrescu este mult prea largă, dar trebuie reţinut că relaţia **conştiinţă—existenţă** constituie, în concepţia sa, resortul oricărui conflict semnificativ. Scena devine un intrument de verificare, de aici argumentul că : „preocupările ideologice ale unei lucrări trebuie să fie susţinute de o armătură dramatică atît de solidă, încît să înfrunte toate piedicile inerente trecerii la spectacol şi să excludă aici, orice surpriză" **(Addenda...).** Lipsită de vibraţia concretului psihologic, o piesă ca **Fapta** de Lucian Blaga, în care se face o demonstraţie psihanalitică, rămîne „mai mult în literatură". Prin urmare un „**teatru de revelaţii în conştiinţă**", despre care, după trei decenii de la schiţarea primei piese, teoreticianul se pronuntă mai amănunţit în **Addenda la Falsul tratat** (1947). Limitele tezei mai vechi despre **noocraţia necesară** se menţin. Eroii ideali pentru teatru ar fi intelectualii, singurii capabili de conflicte de conştiinţă autentice. „O dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalităţi puternice, a căror vedere înfăţişează zone pline de contraziceri. Urmează de aci o consecinţă poate surprinzătoare. Tocmai din pricina acestei ample şi deci dialectice reprezentări a lumii în conştiinţă, personajele de dramă nu pot fi «caractere» în înţelesul normal al teatrului, şi iată de ce Hamlet nu e un «caracter». Un caracter nu e în funcţie de jocul revelaţiilor conştiinţei sale, nu e deci în funcţie de acte de cunoaştere, ci reprezintă o forţă unitară neinfluenţabilă". Argumentele sînt însă infirmate de fapte, căci conflictele în conştiinţă nu aparţin, în realitate, numai eroilor intelectuali. Rezonabil atunci cînd subliniază datoria dramaturgului „să surprindă dinamica dialectică a vieţii" iar inteligenţa lui „să fie în stare să rezolve ecuaţiile mai complicate ale istoriei", teoreticianul din **Addenda ...** supraestimează rolul „**tensiunii în conştiinţă**", făcînd uneori din aceasta un factor dramatic pur, un mit.

Susţinător al dramei absolute, autorul piesei **Suflete tari** consideră că orice soluţie e relativă şi pasibilă de răsturnări. A spune altfel decît s-a spus înainte, iată pentru individul cu personalitate o posibilitate de provocare intelectuală : „Lucrez cu predilecţie în opoziţie cu ceva, — declară Camil Petrescu — întărîtat să opun propria mea viziune unei viziuni insuficiente, eronate sau false cu totul" **(Addenda ...).** Ideea unui alt **„sorelism"** decît cel din **Roşu şi negru** de Stendhal constituie în **Suflete tari** o replică ingenioasă. „Mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe d-ra de la Môle ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atît de clocotitoare, atît de neprevăzută, încît să izbutească în 40 de minute acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (şi poate ani), de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul". Tînărul Andrei Pietraru din **Suflete tari,** bibliotecar la palatul moşierului Matei Boiu-Dorcani, e stendhalian prin ambiţia consecventă, concentrată asupra unui singur obiectiv. Ideea de a cuceri dragostea inaccesibilei Ioana, fiica fostului ministru Matei Boiu, devine un fel de fixaţiune. Proiectul e nebunesc, căci, cu nemăsuratul lui orgoliu de castă, bătrînul ţine ca Ioana să accepte logodna cu prinţul Şerban. „Nobilimea a condus peste zece veacuri", afirmă el, intransigent. Ioana, spirit realist, remarcă totuşi că timpul „nobililor" a trecut. „S-au dus. Şi eu îi iubesc, dar sînt morţi de mult. Acum trebuie să facem alţii pentru vremurile noastre". Apriga Ioana, admiratoare a domnişoarei de la Môle, eroina lui Stendhal, cititoare de vechi documente genealogice, vede în fiul de ţăran Andrei Pietraru un „ratat". Impresie falsă, căci Andrei, „chinuit al revelaţiilor în conştiinţă", cum precizează autorul în **Addenda...,** trăieşte într-o tensiune halucinantă. Conştiinţa lucrează la tînărul istoric în sensul revelării propriilor merite. „Are să mai iubească. Are să înţeleagă că sînt mai mult decît toate paiaţele acestea la un loc... are să vadă că am un suflet ca o stîncă **(crescînd, dar rămîne frînt înăuntru...)** — are să descopere că în umbra ei a fost un prinţ adevărat al sacrificiului şi devotamentului **(cade pe scaun)".**

Deoparte Ioana, caracter poruncitor şi distant, de alta „nemăsuratul orgoliu" al lui Andrei. Impresionabil şi temerar, Andrei e totuşi un timid care vrea să se convingă şi să convingă pe alţii că orgoliul Ioanei poate fi înfrînt. Tactica lui, bazată pe un fond sufletesc exaltat, se diferenţiază de stilul sorelian, — lucid, meticulos şi prudent. La el „tensiunea în conştiinţă" rupe echilibrul, trecînd drept nebunie, de aceea traducerea în italiană a piesei poartă titlul **La Pazzia di Andrei Pietraru.**

Idealul suprem al lui Gelu Ruscanu din **Jocul ielelor** este înfăptuirea „dreptăţii absolute", obiectiv abstract, conceput ca o problemă de conştiinţă. În calitate de conducător al ziarului **Dreptatea socială,** organ al partidului socialist, el e pe cale de a da publicităţii un document din care rezultă că ministrul justiţiei, Şerban Şaru-Sineşti (personaj întîlnit în **Suflete tari)** era un asasin. Grăbind moartea bătrînei Manitti, adăpostită în casa lui, şi distrugînd testamentul acesteia, Şaru-Sineşti a intrat în posesia unei averi de un milion lei aur. Crima e relatată fără echivoc într-o scrisoare mai veche a Mariei Şaru-Sineşti, adresată lui Gelu Ruscanu, pe care-l iubea. Dar hotărîrea intransigentului Ruscanu se loveşte de obstacole. Dacă agenţilor de siguranţă care vin la redacţie, le ripostează energic, alte fapte îl derutează. O mătuşă care „i-a ţinut loc de mamă", îi revelă un amănunt zguduitor. Tatăl lui Gelu şi-a însuşit bani de la o societate — al cărei avocat era — pentru a acoperi o mare pierdere la jocul de cărţi. Ulterior şi-a curmat viaţa, dar nimeni n-a ştiut secretul, afară de Şaru-Sineşti, secretarul lui, care, procurînd suma, a evitat dezonoarea. Se mai adaugă un fapt delicat. Publicînd scrisoarea primită cu ani înainte, Maria Şaru-Sineşti ar fi fost compromisă moral în mod public. Incă o dată Ruscanu consideră, totuşi, că ideea de dreptate nu trebuie să sufere nici o concesie : „Dreptatea este deasupra noastră şi e una pentru toată lumea şi toate timpurile".

Aşadar, ideea de justiţie nu mai e legată de realităţi, devenind un fel de miraj absolut, ceea ce determină pe militantul socialist Praida, redactor al ziarului, să opună un punct de vedere diferenţiat. „D-ta pari obsedat de ideea de lege, de ideea de dreptate, aşa pură ... O dreptate absolut pură, ca o geometrie ? ...". Poziţiile se delimitează progresiv : Ruscanu aspiră către o justiţie universală, deasupra realităţilor, aplicabilă oricînd şi oriunde, în timp ce Praida judecă utilitatea oricărei hotărîri în funcţie de folosul pe care l-ar putea aduce progresului social şi uman. „Criteriul este totdeauna o cauză (...). Cauza singură ne arată care sînt fapte bune şi care sînt rele". Spirit realist, inginer, Praida reprezintă, în cadrul piesei, dialectica vieţii cotidiene în dinamica ei, dialogul cu Gelu Ruscanu scoţînd în evidenţă poziţii contrastante.

Sinuciderea lui Ruscanu, e consecinţa unui „joc al ielelor" cărora „nu le place să fie văzute goale de muritori". De la Platon, care „pretindea că a văzut „ideile pure", au venit toate nenorocirile din lume", conchide secretarul de redacţie Penciulescu, amplificînd argumentele lui Praida. Mitul ideilor pure e denunţat dealtminteri de Ruscanu — însuşi : „Jocul ielelor ? ... Un joc... un joc... şi eu victima acestui joc ... Victima acestui negoţ cu idei ...".

Un conflict în conştiinţă pe o temă erotica duce, în cazul lui Pietro Gralla din **Act veneţian** la efecte pustiitoare. Ridicat de jos, prin merite excepţionale la rangul de comandant al flotei veneţiene, Gralla opune caracterelor moleşite şi decadentismului aristocraţiei o sobrietate morală inflexibilă. Refractar compromisurilor, omul de arme caută absolutul în dragoste, atribuind fostei actriţe Alta virtuţi imaginare. Amiralul flotei veneţiene dispune de bogăţie şi glorie, fiind „conte roman". Este şi un om cultivat, cu o mare experienţă de viaţă. În discuţiile cu Alta, el se referă la muzica astrelor, la monadele lui Leibniz, la naturalistul Buffon şi savantul Volta, la pasiunea pentru adevăr a lui Spinoza. Dar Alta, fiică a celui mai înalt magistrat din Zara, şi-a păstrat mentalitatea de fostă curtezană. Lui Pietro Gralla, „proveditor general al flotei", îi substituie pe desfrînatul Cellino. Drama lui Gralla ţine de prăbuşirea unei iluzii. „Pricepe, — îi spune el Altei — dacă totul se prăbuşeşte în mine azi, nu e pentru că am fost minţit şi înşelat, cum spuneai tu... ci fiindcă m-am înşelat... m-am înşelat singur, înţelegi ?". Imposibilitatea de a ierta gestul nu e de natură morală, ci o consecinţă a viziunii lui absolute. Nici un fel de relativism nu poate fi acceptat. „Eu socot că nu iubim numai cu inima sau numai cu alte organe. Iubim cu totalitatea fiinţei noastre". Ideea că „nu ne cunoaştem niciodată îndestul", exprimă, în **Act veneţian** distanţa de la realitate la miraj. Pentru Pietro Gralla, om al faptei, neconcordanţa dintre realitate şi iluzie înseamnă moartea. „Nu, femeia aceea — precizează el — era gîndită fără slăbiciuni ... Cel puţin aceea pe care am iubit-o eu era fără slăbiciuni. Era şi singura care mă interesa". Satisfacţia absolutului în iubire este, în concepţia lui Gralla, o reprezentare ideală a unui prototip raţional. „Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minţii".

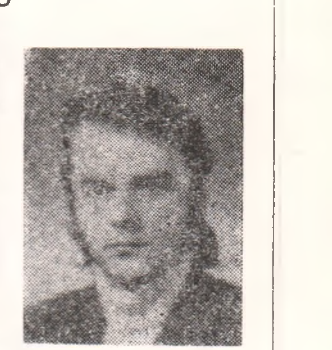
Tot o problemă de „tensiune în conştiinţă" se dezbate şi în drama **Danton,** caracterizată în **Addenda la Falsul tratat** drept „revelaţia Marii Revoluţii franceze". Pe fundalul „zilelor sîngeroase" din 1793, se conturează aproape o sută de personaje între care atrag atenţia Danton, Robespierre, Marat, Camile Desmoulins, Saint-Just, Carnot, secondaţi de alte figuri istorice. Invenţia priveşte dozarea conflictului psihologic ; în rest, reconstituirea dramatică e riguroasă şi conformă adevărului istoric. Elaborarea dramei l-a solicitat pe Camil Petrescu pînă la epuizare, lucrînd şase luni cîte optsprezece ore zilnic. Douzeci de tablouri sintetizează episoade de istorie dramatizată, petrecute în douăzeci şi patru de luni. De o mare forţă evocatoare, istoria scenică a revoluţiei devine la Camil Petrescu motiv de dezbateri etice spectaculoase. Iacobinii se confruntă cu girondinii, tacticile lor diferenţiindu-se după modul în care părţile întrevăd necesitatea măsurilor urgente sau temporizarea. Temperament lucid, obsedat de imperativele raţiunii, Robespierre vede triumful principiilor Revoluţiei cu totul altfel decît Danton. La Robespierre speculaţia şi încătuşarea în principii se suprapun, ca nişte dogme severe, soluţiilor dictate de necesităţile de moment. „Logică ... Mereu logică — îi reproşează Danton. Necontenit logică şi în timpul acesta Patria se prăbuşeşte . . .". Danton pledează pentru spiritul realist, aspect pe care Camil Petrescu îl supraliciteaza ; intransigenţa revoluţionară a lui Robespierre este astfel depreciată, în timp ce moderaţia lui Danton (minată de scepticism) îi apare în culori luminoase.

Comparat cu eroul din **Danton s'Tod (Moartea lui Danton)** de Georg Büchner sau cu **Danton** în viziunea lui Romain Rolland, protagonistul piesei lui Camil Petrescu dispune de o psihologie mai complicată. Generozitatea şi geniul alternează cu gestul cel mai comun.

delimitări

de Al. CĂLINESCU

către o poetică a noului roman



Am fost atraşi, mărturisim, mai ales de subtitlul cărţii lui Romul Munteanu **Noul roman francez** (ed. Univers, 1973), subtitlu care formulează, cu o anume modestie, un proiect şi în acelaşi timp un deziderat : „Preludii la o poetică a antiromanului". Cartea reprezintă o încercare românească de a privi noul roman nu numai în totalitatea lui ci şi din unghiul de vedere al teoriei literare moderne, în speţă al poeticii prozei. Cîştigul este, cu certitudine, dublu ; pe de o parte, cititorii sînt „iniţiaţi", li se oferă nişte chei şi nişte repere care îi ajută în lectură; pe de alta, dezbaterea teoretică atinge o serie de probleme fundamentale ale prozei. O tentativă care trebuie şi se cere continuată.

De altfel, una din caracteristicile paradoxale ale noului roman este dată de tipul de relaţii ciudate pe care l-a stabilit între text, cititor şi comentatorul aşa-zis „avizat". S-a spus de nenumărate ori că noul roman n-a reuşit să-şi formeze un public, că audienţa lui a rămas restrînsă, că a stîrnit interesul doar al unei pături de „snobi". Vom remarca, în paranteză, că tirajele globale din ultimii ani, numeroasele traduceri apărute în diferite ţări contrazic, măcar parţial, aceste afirmaţii. Dar poate nu succesul imediat de public este aspectul cel mai important ; nu este în orice caz nici pentru Romul Munteanu şi nici pentru mulţi alţi exegeţi ai noului roman care au avut în vedere faptul că Robbe-Grillet, N. Sarraute, M. Butor şi colegii lor au izbutit să modifice viziunea noastră despre roman şi să repună în discuţie o serie de concepte capitale ale poeticii prozei. Cît priveşte raportul dintre audienţa unei opere şi interesul pe care ea îl prezintă pentru teoria literară vom da un singur exemplu. Este evident că şi înainte de război scrierile lui Urmuz au fost departe de a constitui un succes de librărie; aproape acelaşi lucru s-ar putea spune despre succesul lor de critică. Dar, în **Principiile de estetică** din 1939, G. Călinescu acorda un spaţiu destul de mare comentării textelor urmuziene, relevînd multe aspecte „esteticeşte" interesante. In acel „Curs de poezie", Călinescu pornea în cele mai multe cazuri de la experimente recente, de la opere de avangardă, nu numai pentru a analiza mutaţiile intervenite în conştiinţa estetică a modernităţii, ci şi pentru a lumina din unghiuri noi poezia „clasică". Revenind la chestiunea care ne interesează aici, vom putea spune că Robbe-Grillet ne obligă să-l citim cu alţi ochi pe Balzac; ceea ce nu e puţin lucru.

Un alt fenomen căruia Romul Munteanu îi acordă o atenţie constantă este modul în care noul roman a fost şi este dublat de o aşa-numită „critică de susţinere". Aici trebuie făcute cîteva precizări. Protagoniştii noului roman s-au dovedit de la început înclinaţi către teorie, şi dacă s-a afirmat că el este o creaţie a criticii, atunci va trebui să adăugăm că este vorba, în bună măsură, de o creaţie a neo-romancierilor—critici, ale căror manifeste teoretice (**Pour un nouveau roman, L'ère du soupçon** etc.), circulau la un moment dat mai mult decît înseşi romanele lor. Să nu uităm totodată că un Michel Butor este nu numai un critic de susţinere, ci pur şi simplu un Critic, de o excepţională subtilitate, unul din cei mai buni pe care îi are Franţa la ora actuală. Ulterior, Jean Ricardou este acela care a devenit teoreticianul „en titre", îmbinînd activitatea criticului de susţinere cu demersul poeticianului; **Problèmes du nouveau roman** şi **Pour une théorie du nouveau roman** au devenit cărţi de referinţă indispensabile, importante şi prin efortul de a recupera, spre folosul teoriei literare moderne, ideile unor Valéry, R. Roussel etc. Simptomatice pentru nivelul atins astăzi de discuţiile în jurul noului roman sînt cele două volume care reunesc lucrările colocviului din 1971 de la Cerisy — la Salle, **Nouveau roman: hier, aujourd'hui** (col. 10/18, 1972), cărţi din care, de altfel, Romul Munteanu citează adesea şi în chip oportun. Pe de altă parte, însuşi tipul de creaţie romanescă promovat de noul roman s-a dovedit a fi o formă de critică. S-a pus în circulaţie la un moment dat ideea că, în epoca noastră, literatura şi critica tind către o apropiere, critica fiind aceea care aspiră să dobîndească drepturi egale cu literatura; ideea a servit adesea în susţinerea tezei că critica trebuie să fie „creaţie", teza reprezentînd, din păcate, aşa cum a fost înţeleasă de unii, un avatar al impresionismului, traducînd adică nostalgia bovarică a criticului ce vrea şi el să facă „literatură" şi să aibă acelaşi statut cu scriitorul. Ne întrebăm dacă nu cumva lucrurile stau exact invers, în epoca modernă literatura tinzînd să se constituie într-o meditaţie asupra ei însişi, asupra posibilităţilor şi limitelor ei. S-ar putea cita nenumărate nume, de la Borges la Gide, de la Valéry la Eliot, de la Unamuno la Camil Petrescu. Noul roman ocupă în acest context un loc aparte, şi e semnificativ că Jean Ricardou deschide cartea sa **Pour une théorie du nouveau roman** printr-un studiu intitulat „La littérature comme critique". In plan teoretic prin urmare, şi în cadrul tuturor discuţiilor ce implică fiinţa şi viitorul literaturii, noul roman prezintă o importanţă excepţională care depăşeşte cu mult valoarea întrebărilor de tipul: este sau nu citit noul roman, poate el oferi o lectură „plăcută" etc. S-ar putea chiar foarte bine ca noul roman să fie, finalmente, un (relativ) eşec, aceasta nu înseamnă că nu este un eşec — paradoxal — fecund, bogat în sugestii şi deschizător de noi perspective. Aşa cum vorbim, în fond, despre „impasul" la care au ajuns Mallarmé sau Ion Barbu.

Meritul principal al lui Romul Munteanu este de a fi avut în permanenţă în vedere tocmai această problematică modernă. In acelaşi timp, cartea sa pune în discuţie, aşa cum am mai spus, chestiunile-cheie ale poeticii prozei. Un prim aspect investigat este caracterul referenţial al discursului narativ, raporturile dintre real şi romanesc. Reţinem premiza teoretică iniţială, care ne indică exact poziţia adoptată de cercetător : „Orice roman este în ultimă instanţă un sistem specific de reprezentare a lumii, **mediat de discursul verbal,** deşi atît obiectele, cît şi unele acte omeneşti, au un caracter nonverbal" (p. 22, s.n.). Sînt analizate, în continuare, conceptul de verosimil, trecerea de la romanesc la antiromanesc, programul literar al noului roman, raportul dintre naraţiune şi descriere, perspectiva narativă, temporalitatea povestirii. Autorul scoate în relief, cu discernămînt şi spirit critic, aspectele în care noul roman şi-a dovedit caracterul novator, cum ar fi maniera în care este controlată sau „minată" temporalitatea scriiturii sau modificările de perspectivă narativă prin schimbarea persoanei la care se face naraţiunea **(La Modification).** Sînt abordate, fireşte, doar liniile esenţiale ale acestui fenomen literar, şi o analiză mai amănunţită ar putea merge (şi ar fi de dorit să se întîmple aşa) mult mai departe, cu atît mai multe cu cît, prin Jean Ricardou şi prin fracţiunea de la „Tel Quel", se acordă o tot mai mare atenţie nivelului semnificantului, conceptelor de „productivitate", „metaforă generatoare" etc.; experimente care vor interesa nu numai poetica ci şi semiotica.

E însă curios că Romul Munteanu nu citează şi nici nu se foloseşte de una din cele mai bune cărţi consacrate unui „nou roman", **Critique du roman** de Francoise Van Roussum-Guyon, excepţională analiză a cărţii lui Butor **La Modification,** lucrare exemplară pentru modul în care sînt îngemănate critica şi poetica, ceea ce ar fi convenit perfect vederilor autorului nostru (bibliografia este, de altfel, alcătuită neglijent, cu greşeli de transcriere şi cu indicaţii eronate de tipul: „Michel, R." pentru „Raimond, M.", „scăpări" există şi în cuprinsul cărţii, cum ar fi „Les Sursis" de Sartre pentru „Le Sursis"—p. 112 sau viziunea „par dehors" pentru „du dehors"—p. 125). Să nu uităm totuşi că el urmăreşte şi un scop informativ şi că în multe locuri analiza mai profundă lasă locul unei prezentări cu caracter oarecum didactic. In orice caz, printre lucrările — din păcate puţine — româneşti de poetica prozei, anticipate strălucit de **Arta prozatorilor români** de Tudor Vianu, cartea lui Romul Munteanu înseamnă un pas înainte şi o invitaţie implicită la continuarea cercetărilor de acest tip.

idei literare



de Adrian MARINO

literatura şi ideologia

Intre autonomia absolută şi reducerea literaturii la conţinutul său ideologic, prin omologie strictă, mecanică, poziţii pe care le respinge în egală măsură, estetica marxistă contemporană este în căutarea propriilor sale soluţii. În acest scop, ea face serioase eforturi de clarificare, de adaptare şi interpretare a realităţilor literare moderne, într-un spirit deschis, interdisciplinar, în care colaborarea noilor metode de cercetare (structuralism, semiologie, psihanaliză etc.) joacă un rol deosebit. O contribuţie notabilă la această dezbatere aduce şi colocviul organizat în 1970 de revista *La Nouvelle Critique* (director: Antoine Casanova), ale cărui acte au fost reeditate în 1973: *Littérature et idéologies* (Colloque de Cluny, II, „La Nouvelle Critique", special 39 bis). Parcurgerea lor atentă dă o bună imagine de ansamblu atît a obstacolelor, cît şi a soluţiilor pozitive care se pot desprinde la această etapă istorică a problemei.

Dificultăţile nu sînt dintre cele mai simple. Există mai întîi primejdia permanentă a generalizărilor abstracte, ruperea lor de analiza concretă a textelor, lacună evidenţiată şi la încheierea lucrărilor de Antoine Casanova (p. 245). La aceasta se adaugă tentaţia comentariului marginal, evitarea directă sau indirectă a formulării raportului esenţial: *literatură / ideologie*. Prea puţine comunicări atacă frontal această problemă. Cu excepţia textului liminar, *Sur la relation littérature et idéologie* de Christine Glucksmann, foarte puţine intervenţii oferă o soluţie precisă. Un obstacol serios este şi neclaritatea terminologică. Ce înseamnă, de fapt, „literatură"? Termen vag, „care răspunde la toate şi la nimic" (p. 118). Dar „ideologie", deoarece numai ideologia defineşte şi delimitează sfera literaturii (p. 47)? Aceste clarificări sînt indispensabile precizării reciproc-dialectice a conceptelor. În mod paradoxal, un participant la dezbateri (Denis Guénoun) vede totuşi, în formula „sensul precis al unui termen", „una din iluziile teleologice... a criticii reacţionare, fie ea psihanalitică, literară, ştiinţifică sau altfel" (p. 67). In ce măsură termenul de „producţie" este aplicabil textelor literare (p. 119)? etc., etc.

Piatra de încercare rămîne, bine înţeles, precizarea termenului de „ideologie". În secolul al XVIII-lea, el însemna „discurs despre idei", „limbaj", despre „idei". În *Deutsche Ideologie*, şi în general în teoria marxistă, ideologia devine o formă a suprastructurii, în care sistemele de idei şi ale conştiinţei sociale exprimă raporturi sociale determinate. Intr-o accepţie restrictivă (ea reapare şi la Althuser), ideologia s-ar identifica cu reflexul inversat, mutilat şi deformat al realului. Ideologiile n-ar fi deci decît sisteme de reprezentări iluzorii, idealiste, rupte total de baza lor materială. Poate fi apreciat ca un real progres al colocviului depăşirea acestui stadiu, care duce, implicit, la condamnarea oricărei ideologii şi la considerarea literaturii ca un sub-produs al ideologiei, în afara oricărei „calităţi estetice" (p. 137). Chiar dacă arta şi literatura sînt purtătoare de ideologii condiţionate social, autonomia lor relativă rămîne incontestabilă. Nu poate fi vorba de nici o identificare, deşi formulele generale sînt încă prea generale: ideologice = universal abstract / literatură = universal concret, trăit (p. 157). În acelaşi timp, nu poate fi negată nici realitatea raportului ideologie / literatură, tradus printr-o gamă de concepte produse la rîndul lor de o ideologie literară. Vor reapare deci vechile definiţii („reflex", „vehicol" etc.), dar şi altele noi, care ţin de limbajul estetic al epocii, de influenţa directă a noilor metode: „urmă" („trace"), „comunicare", „efect de sens" (p. 63), „în actul scriiturii" (p. 47), transformarea „scriiturii" în „text" (p. 59), practică specifică a limbajului etc. Cei doi poli rămîn, în orice caz, ipoteza unei „scriituri total ideologice" (p. 51). concepţie respinsă (p. 60), şi absorbirea ideologiei în „forme" (p. 31). Teorie dualistă nu mai puţin înlăturată, datorită rădăcinilor sale idealiste, hegeliene.

Nu la acest capitol colocviul devine cu adevărat interesant, fecund în sugestii şi noi perspective, ci printr-o serie de observaţii, analize şi precizări care contribuie în mod efectiv la reformularea şi nuanţarea relaţiei fundamentale: *ideologie / literatură*. Rămîne bine precizat în primul rînd faptul că acest raport poate fi direct sau indirect, explicit sau implicit, patent sau latent. Distincţie deosebit de importantă (pusă anterior în lumină şi de analizele lui Engels despre Balzac, ale lui Lenin despre Tolstoi), care explică de ce la unii scriitori ideologia explicită (conştientă) poate fi — în linii mari — conservatoare, reacţionară şi cea implicită (a actului de creaţie) progresistă. Există destule indicii care dovedesc o reală prezenţă (şi uneori chiar luptă) ideologică, activă la toate etapele istoriei literare. Boccaccio, V. Hugo, Apollinaire, la suprarealişti, şi chiar la nivelul scriiturii ştiinţifice actuale (p. 85), pentru a cita printre cele mai reuşite demonstraţii ale acestui colocviu. Nu mai puţin importantă este dialectica unităţii şi a contradicţiei: opere cu ideologii unitare, cu o singură „ideologie formativă" şi opere cu mai multe ideologii implicite (p. 41, 59), sau explicite. Cazul aceluiaşi V. Hugo, dominat de o dublă ideologie: oficială, optimistă, paternalistă în poezie; revoluţionară, populară, naţională în teatru (o convingătoare demonstraţie la Annie Ubersfeld: *Les drames de Hugo: structure et idéologie dans „Le Roi s'amuse" et „Lucrèce Borgia"*, pp. 162—167). Reţine atenţia şi precizarea că ideologia nu este niciodată omogenă, în sensul că nu poate oferi un „denominator" comun pentru toţi scriitorii unei epoci (p. 161). De asemenea, observaţiile despre diversitatea literară şi unitatea ideologică în ţările socialiste (Bela Köpeczi, *Courants littéraires et idéologiques dans un pays socialiste*, pp. 92—95).

Un serios pas este făcut şi în direcţia descifrării mecanismului acestei dialectici, în reacţiile sale de afirmaţie şi respingere, acceptare şi excludere, depărtare şi apropiere, în raport cu principiul ideologic determinat la nivelul fiecărei structuri literare. În această categorie intră: selecţia de teme şi tipuri semnificative, ideologic; libertatea şi conformismul faţă de baza ideologică; definirea noutăţii operii în funcţie de coeficientul acestei abateri (p. 293); combaterea vechii ideologii într-un limbaj care continuă să-i folosească noţiunile şi terminologia (Brecht, antihegelian, se referă în mod curent la „fond" şi „formă" (p. 43); Lenin utilizează în mod critic conceptele tradiţionale de „artă", „talent", „geniu" etc. (p. 42). Insemnată, plină de consecinţe metodologice, este şi permanenta disociere între ideologie *şi* literatură, în sensul: ideologia *în* literatură şi ideologia *despre* literatură, ideologia literaturii (p. 14, 172); literatura ca „produs" şi „producător" de ideologie literară (p. 203). Ceea ce duce la concluzia că ideologia poate modifica „textul", „scriitura", producînd în acelaşi timp propria sa ideologie a „textului" şi „scriiturii" (p. 54, 55, 186); pe scurt, întreaga ideologie a discursului despre literatură (p. 122). Dacă această premisă este adevărată, rezultă că — pentru a relua limbajul actual, care domină întregul colocviu — ideologia este producătoare de „sens"; că orice „lectură" participă la o ideologie (p. 237); că ideologia literară intervine în mod concomitent în totalitatea instituţiilor literare (învăţămînt, etc., p. 34), inclusiv a discursurilor critice, confundîndu-se cu ideologia lecturilor succesive ale literaturii.

În acest mod ideologia „noii critici" domină de fapt întreaga reformulare a problemei, textul reprezentativ fiind, fără îndoială, al Juliei Kristeva, *Idéologie du discours sur la littérature* (pp. 122—127). Critica nu este numai o critică a criticii (= denunţarea ideologiei adverse, p. 37), ci şi o „lectură" producătoare de „sens". Omologiile terminologice („producţie", „muncă", „lectura ca muncă, răspuns al muncii scriitorului", p. 120) nu pot acoperi această masivă dominare ideologică şi tot efortul constă în asimilarea sa sistematică gnoseologiei materialist-dialectice (p. 127). Ipoteza nu poate fi înlăturată fie şi din consecvenţă dialectică: materialismul dialectic este în acelaşi timp produsul şi producătorul unei „lecturi", care-l instituie prin formulare şi-l dezvoltă prin integrarea progresivă a noilor date ale cunoaşterii discursului şi limbajului literar.

O sugestie care se cere adîncită este şi aceea privitoare la tipologia ideologiilor despre literatură, a lecturilor ideologice ale literaturii (p .13, 68, 122), cu bune premise de schematizare şi chiar de „modelare". În ceea ce ne priveşte, reţinem ca o concluzie generală existenţa unui triplu raport ideologic/ operă — scriitor — critic, la fiecare dintre aceste nivele producîndu-se o reacţiune de acceptare sau respingere, tacită sau explicită. Fiecare operă, scriitor, critic se situează ideologic în funcţie de aceste reacţiuni tipice istoric determinate

opinii

criticul şi starea de graţie

Cititorul obişnuit de literatură posedă, în raport cu criticul, un ascendent de invidiat: libertatea de a se apropia de operă cu o disponibilitate virginală, neinhibată de conştiinţa unei profesiuni a cărei raţiune de a fi se justifică în însăşi incinta fenomenului literar. Aureolat de această independenţă, de această posibilitate a apropierii de operă **doar** cu răspunderea propriei sale **pasiuni** de lector, cititorul obişnuit trăieşte procesul său receptor în afara tentaţiilor de a conştientiza din perspectiva unei conceptualizări critice. Fireşte, există destui cititori care devin ei înşişi victime ale unor stereotipii în lectură, ale unor preconcepte stînjenitoare, însă aici ne referim nu la multitudinea de diferenţieri particulare ci la o anume deosebire de principiu între lectorul obişnuit şi criticul profesionist.

Căci — să recunoaştem — criticul literar de profesie este neîncetat pîndit din umbră de „povara" **lucidităţii** sale de a valoriza într-un anume fel. Fără acuitatea unei lucidităţi aparte, asemănătoare unei lentile perfecţionate ce asigură o **autenticitate (şi poate o obiectivitate) crescută a distincţiilor,** noţiunea de critic şi întreprinderea acestuia se anulează. Inţelegem prin această luciditate — atunci cînd ea fiinţează în mod firesc — nu o instanţă fatidică, exterioară actului unei lecturi trăită pasional, ci o prezenţă **iluminatoare, intrinsecă** acestui act, ca un fond difuz, greu de fixat în cuvinte, dar necesar. Şi totuşi, această luciditate iluminatoare, chiar în cazurile fericite, cînd ea nu funcţionează ca o schemă de concepte revendicative şi exterioare lecturii propriu zise, posedă capacitatea de a acumula, **subteran** şi perfid, un bagaj de deprinderi ce tind mereu — fără voia criticului şi fără ştirea sa — să devină un soi de **stereotip dinamic** al nevoii celui ce practică critica, de a-şi însuşi lectura prin prisma unui focar aparte, suficient sieşi. Am spune că, pînă la urmă, luciditatea iluminatoare la care ne refeream oricît de particulară, se „instituţionalizează" — dacă ne este îngăduit să ne exprimămă astfel — în cazul fiecărui critic în parte. A nu recunoaşte deschis acest aspect al problemei de teama de a nu trezi alergii în faţa virtuţilor criticii, este o slăbiciune ce nu foloseşte nimănui. Oricît s-ar ocoli cuvîntul, după opinia noastră nu există critic care să nu fie pîndit în mod tacit — prin însăşi firea lucrurilor, prin acţiunea lucidităţii iluminatoare — de tentaţia unei „deformări" profesionale a lecturii. Problema, deci, nu constă în a ocoli prin diverse subterfugii să se recunoască actului critic această „necesitate a răului" ce-l însoţeşte, ci de **a domina şi a inhiba,** pe cît posibil, această necesitate în favoarea unei **purităţi** a lecturii.

Şi astfel apare, cu toată însemnătatea şi greutatea ei, **starea de graţie** în receptarea operei literare de către criticul profesionist. Ultimul volum al lui Lucian Raicu, **Structuri literare** (Editura „Eminescu", 1973) se impune prin tenacitatea cu care autorul a reuşit să releve valoarea „uitării de sine" a criticului în procesul lecturilor sale. In general, este cît se poate de dificil să fie adunate într-o carte care să dea impresia de monolit, studii, articole şi cronici disparate. Cred, însă, că în volumul amintit, lui Lucian Raicu i-a reuşit această operaţie — atît în preambulul teoretic, consistent, cît şi în materia propriu zisă a cărţii — tocmai în lumina promovării şi practicării unei critici insistent preocupată de pătrunderea unicităţii irepetabile a operei. „Actul critic — ni se spune — presupune prezenţa în **imediatul** operei, anularea trecutului acesteia", în aşa fel încît opera nu trebuie depăşită de luciditatea iluminatoare **„înainte de a o fi înţeles".** Dar fără starea de graţie, care în structura ei internă nu este altceva decît o disponibilitate pasională virginală, nealterată, a receptării operei literare, opera în cauză nu poate fi înţeleasă pînă la capăt în unicitatea ei. Starea de graţie instaurează în conştiinţa criticului sentimentul că — oricît de intensă ar fi „povara" experienţei lui — lecturile sale literare posedă neîncetat ingenuitatea începutului. Starea de graţie este o calitate **pasională, deci subiectivă,** dar care se afirmă tocmai în consensul perceperii şi relevării **obiectivităţii** unice, irepetabile, a operei în cauză. Starea de graţie „reducîndu-l" pe critic la dimensiunea cititorului obişnuit, necorupt de profesionalizare, îi sporeşte, în fond, prospeţimea şi puritatea lecturii. Starea de graţie — asupra căreia insistăm aici — îl ajută pe critic să sesizeze şi să pătrundă acel **„cum-de-este-posibil** inclus în substanţa fiecărei opere literare", de care vorbeşte, în formulări pregnante, Lucian Raicu.

Apare, însă, o întrebare care-şi are, după opinia noastră, îndreptăţirea ei dramatică. Luciditatea iluminatoare a criticului nefiind de structură speculativă, ca agregatul unei mori ce ar măcina în gol, implică, totuşi, o anumită tentativă de a teoretiza, fie şi numai pentru că este **nevoită** să apeleze la nişte **concepte:** imagine, sens, semnificaţie, deschidere, limbaj, intenţie, structură, strat, substrat etc. Critica posedă, fără îndoială, şi o dimensiune de profil artistic în măsura în care ea aderă la fluidul metaforic şi irepetabil al operei, receptîndu-l şi „însuşindu-şi-l". Dar dacă **s-ar opri doar** la această dimensiune, fără să răzbată către relevarea valorizant-critică a deschiderilor operei literare, actul critic s-ar desfiinţa pe sine. Vrem sau nu s-o recunoaştem, critica îşi are încărcătura ei funciară de rigoare necesară.

Dar cum se reconciliază şi cum coexistă această luciditate, această rigoare, cu starea de graţie? Tocmai într-o astfel de întrebare apare coeficientul de dramatism al existenţei criticului. Amîndouă sînt inevitabile. Ar fi ridicol să încercăm a da reţete pentru această coexistenţă. Nimeni n-ar putea realiza aşa ceva. Tot ceea ce se poate spune, este ca criticul să încerce a-şi controla cît mai mult posibil reacţiile şi tentaţiile în aşa fel încît starea de graţie, fără a anula luciditatea iluminatoare — **fiindcă nu-i posibil** — s-o domine cu bunăvoinţă. De ce n-am avea încredere în posibilităţile criticului de a se educa pe sine, încercînd să depăşească coeficientul de dramatism al profesiunii sale. Corelăm această idee, pe care o accentuăm aci, cu o alta — ce ne-a plăcut deosebit — subliniată de Lucian Raicu: „Obiectivitatea reprezintă o acceptare cordială a diversităţii, o bucuroasă şi nu crispată înfrîngere de sine, credinţa că miracolul se poate produce **oriunde,** adesea chiar acolo unde te-ai aştepta mai puţin".

Grigore SMEU

discurs anti-fatum

Culegerile reprezentative de poezie, de pînă acum, ale lui Florin Mugur, sînt patru: Mituri, *1967,* Destinele intermediare, *1968,* Cartea regilor, *1970 şi* Cartea prinţului, *1973. Toate apărute pe parcursul a numai 6 ani. Acest poet de certă vocaţie, suav şi tulbure totodată, s-a maturizat relativ tîrziu, după un debut incert, la 19 ani, rămas departe, în urmă şi probabil uitat de autorul însuşi. E vorba de* Cîntecul lui Philipp-Müller, *1953.*

După mixtura epico-lirică a primelor sale compoziţii, rodnic întreruptă vreme de 11 ani, Mugur ne invită brusc în grădinile poeziei: „Sînt călători înaintînd spre dealurile / de boabe galbene, cu pasul rar, / intrînd în dealurile mari de boabe galbene / tot mai adînc, încet, pînă dispar" (Respiraţie). *Este încărcat de maturitate simbolul acestui poem, cu care se deschide cartea de consacrare a lui Florin Mugur.*

In același volum, Mituri, Florin Mugur comentează, de data aceasta oripilant, ororile războiului — temă predilectă la el încă din anii debutului. O face convingător, discursul său constituindu-se adesea în cutremurătoare mesaje umanitariste. Este o chemare la trezirea conștiinței, cînd intră, absurd, în conul de umbră, în fond o altă expresie a revoltei împotriva macerației materiei. Ca în acest fragment apocaliptic din „Lupta copacilor cu moartea" :

„Se răsucea și se-negrea de furie / neamul copacilor murind sub lună. / Ce faceți ? Trupuri țepene de arbori / deveneau lent lungi lemne verticale. / Ce faceți ? Neamul arborilor negri / intra urlînd în regnul mineral". Intr-o accelerată, artificială destructurare de sine a lumii.

In sfîrșit, „Castelul Elsinore" (secvențe shakespeareene, care încheie cartea) este o invitație la luciditate, la reflecție asupra spectacolului existenței, în viziunea marelui brit.

Destinele intermediare, culegere apărută în 1968, la un an după Mituri, se continuă cu următorul volum al poetului, Cartea regilor, 1970.

Incă din poemul liminar al volumului din 1968, viziunea autorului se proiectează oedipian. Nu ne pregătim intrarea în existență, prin urmare nu ne asumăm destinele ei, ci ea și-l asumă pe al nostru, orbește, înglobîndu-ni-l. Trăim așadar în afara oricărei opțiuni proprii și nu putem da aventurei „noastre" — culorile noastre :

„Vine și ziua cînd imperiul în care intri / e propriul tău imperiu. / Asculți cum îți foșnește lung pe umeri / toga puternicilor / și te-ncredințezi / acelui somn orgolios al gloriei — / nu vezi cuvintele că ți-au rămas în urmă / și țipă libere / și sar batjocorindu-te ... / (Cuvintele)

Cuvintele simbolizînd aici construcțiile noastre imaginare, alături de contingentul dat, de care nici nu putem face abstracție, și pe care nici nu-l vom schimba potrivit proiecțiilor noastre interioare.

Viziunea este aceea a lui Ioan Alexandru din „Infernul discutabil", și ea e vulnerabilă, filozofic vorbind. Poetul însă, demiurg în absolut și raportînd arta la acest reper, are dreptul să o scoată din imperiul necesității, ale cărei legi sînt obiectiv altele. In esență, Florin Mugur încearcă, asemenea tuturor poeților neliniștiți, să se autodefinească, să-și definească specia în genere, ca prezență de sine neîmpăcată cu destinul său, constatînd, vulnerat, că este altceva — mult mai puțin decît tentația pe care o trăiește : „Sînt cel căruia ursitoarele i-au menit / numai jumătate de suflet de prinț: / un fel de sublocotenent, / un fel de semizeu, / un fel de blestem / de-a rămîne întunecat pe jumătate ..." / (Castelul Elsinore).

Acest neîmplinit, doar surogat al unui eu ideal, acest veșnic semizeu, neîntrerupt stînd sub puterea destinului-blestem, nu numai că își pierde orice prestigiu în ochii poetului, dar el ajunge obiect al sarcasmului său neiertător, corosiv, dinamitard. Rememorîndu-ne însă punctul de pornire al autorului — neizbăvitul lui dor de puritate și împlinire, toate imprecațiile sale asupra lui însuși și a speciei se înnobilează, nuanța lor fiind constructivă. Revolta poetului împotriva sa își are izvorul în conștiința maculării propriei ingenuități, în tortura lucidității, care i-o relevă, în oroarea lui pentru conturarea individualității — prin destin, pe jumătate numai. Insăși această răzvrătire împotriva condiției umane înseamnă însă, deschidere perpetuă spre candoare și vis:

„Eu voi ieși de după marile perdele. / Eu voi pleca din propriul meu destin. / Chiar dacă sabia lui mă va prăbuși / cu fața pală-n viitorul omenirii". (Castelul Elsinore).

Repulsia pentru starea de neîmplinire este dominanta poeziei autorului, în acest volum, ca și în cel care îi va urma. Rîvnind rectitudinea și demnitatea, el le va găsi pîngărite pînă și în lumea zeilor, care e departe de a fi o idealitate.

In Cartea regilor, obsesia neîmplinirii destinelor revine în mai multe poeme, dintre care două intitulate chiar Destin intermediar. Autorul este urmărit de proiecția visată, a propriei sale idealități, adevărat miraj al întregului său demers poetic. El trăiește tensionat teama de a nu se putea defini, exprimată undeva dramatic :

„Stelele netede / se apără de sine. / O, groaza stelelor de stelele cumplite. / O, groaza grîului de grîu. Și groaza mîinii de mînă". (Cineva).

Viziune ce amintește neliniștile existențiale ale lui Nichita Stănescu.

Imprecația este o performanță a Cărții regilor și în acest sens se poate cita aproape de oriunde din volum. Florin Mugur știe bine însă, că stăruind în această modalitate, își privează cîntecul de orfismul magic învăluitor, își scoate cuvîntul de sub puterea vrăjită a cadenței interioare, deloc de neglijat, proprie poeziei. La el, excesul de luciditate ajunge nu o dată turnat în tipare retorice, care dacă nu anulează fiorul liric, îl subțiază totuși. Mai trebuie adăugată și recurgerea insistentă a poetului la repere culturale, și ea spre paguba metaforei originale, a coborîrii în sine pe trepte imaginare, proprii, de vis.

Credem că imaginea autorului, de protestatar împotriva unui destin inexorabil și inclement nu mai are nevoie de noi retușuri. De fapt, ultima lui culegere, Cartea prințului, recent apărută, înseamnă în bună măsură, dacă nu încetarea, cel puțin o temperare a războiului său de „ o sută de ani" cu destinul. Se mărturisește aici o împăcare cu lumea imperfectă și cel mult perfectibilă, frumoasă tocmai fiindcă este așa. Hăituitul lui erou pe jumătate împlinit, pe care îl rîvnește întreg, din cărțile anterioare, ideal cu neputință de atins, se umanizează acum evident, ajungînd, din ficțiune iluzorie, o realitate terestră, cu umbre și lumini, spre care își întoarce fața cu frățească înțelegere. Tensiunea nu putea dura la nesfîrșit. O înseninare, un cer mai răzbunat, peste poezia lui Florin Mugur, după o luptă îndelung și crunt purtată cu sine : „Și nu-mi mai e frică și nu-mi mai e frică. / Ce fraged e! Capul meu trist și muncit / îndrăznește să rîdă". (Dansul cu cartea).

Mai potolit, în strofe cantabile fără excese prozodice, protestul poetului împotriva destinului fatum cîștigă de astă dată în profunzime, asemenea unor ape tot tulburi, tot înfiorate, dar purtîndu-se între maluri înalte și sigure. Imagine care nu o acoperă însă, încă, pe cea cunoscută, de pînă acum, fiindu-i deocamdată doar complementară.

Așa cum s-a profilat pînă azi, poezia lui Mugur, în ce are mai rezistent, se citește nu atît pentru desfătarea sufletului, cît pentru biciuirea minții, a conștiinței de sine.

Hristu CÂNDROVEANU

„Credincios pămîntului și luceafărului nostru..."

S-a vorbit foarte mult în critica românească de un Tudor Arghezi torturat de conștiința divinității sau a absenței ei, de poetul unui existențialism absurd, de un poet „nereligios", al „transcendenței goale" (Nicolae Manolescu), așa încît toate lucrurile esențiale par a fi fost spuse. Și totuși descoperim un Tudor Arghezi obsedat de „acvila amintirii", de reintoarcerea spre un spațiu al primordialului românesc („E-o moștenire care vine / De mii de ani pînă la mine"). Privită din acest punct de vedere o parte din poezia lui Tudor Arghezi ne inițiază în structurile originare ale fenomenului românesc. E un Arghezi întors cu fața către începuturi : tulburat de Istorie, de măreția ei, de irezistibila ei voce care-l iluminează. Tematic și ideologic, comparația cu Nicolae Iorga și Mihail Sadoveanu se impune de la sine. Ideile coincid, se completează. Inainte de a fi poeți ai istoriei naționale, Nicolae Iorga și Mihail Sadoveanu sînt voci ale conștiinței ei. Există în Istoria literaturii române scriitori obsedați de ideea originilor, de fenomenologia începutului. Tudor Arghezi este unul dintre ei. Pentru Nicolae Iorga, Istoria este memoria conștiinței, căci **„morții nu se dau morții"**. Opera sadoveniană este un răspuns la principiul că „morții poruncesc celor vii". Poezia argheziană (nu în întregime) concretizează liric această idee fundamentală. Tudor Arghezi rămîne pentru toată viața „Credincios pămîntului și luceafărului nostru...", un mag al istoriei care există și care se naște, un iluminist liric al formelor noastre pure. **Caligula** — ca de altfel și **Testament**, **Dacica**, **Arheologie**, poemele din **Cîntare Omului**, din **1907** — înseamnă cunoaștere în adîncime a Istoriei : ne pătrundem de măreția ei, o descifrăm în timp și-i retrăim, odată cu poetul, vîrstele, simbolurile, morala și filosofia. „Temeliile veciei" sînt pentru Arghezi mai fecunde decît înșelătoarea divinitate. Religiozitatea din **Psalmi** și alte poeme face loc unui puternic sentiment al recuperării : toate umilințele („De la străbunii mei pînă la tine") pot fi vindecate printr-o reintoarcere în Istorie, printr-o reînviere a conștiinței ei. Istoria este opera colectivității, o experiență fundamentală a fenomenului românesc care își prelungește existența, memoria, creația prin noi:

„Cîntecul, lumina, taina, unda, -ntinsurile — albastre, / Noi le ținem, noi le strîngem, cei căzuți, urîți și goi, / Temeliile veciei oriceați face-s ale noastre".

Privirea poetului nu rămîne indiferentă în fața lumii traumatizate care are nostalgia altui destin:

„Cei umiliți în trudă și-n răbdare,/ Pribegii, robii și sihaștrii, / Bătuți de-a lunii vînătă dogoare, / Așteaptă stolul șoimilor albaștri". **(Binecuvîntare).**

Dintr-un chinuit al divinității și întru divinitate, dintr-un rob-demonic al lui Dumnezeu osîndit să nu-i întîlnească niciodată chipul, și nici sá primească răspuns la întrebări Tudor Arghezi devine un posedat al amintirii care păstrează sensibilitatea autohtonă. Tudor Arghezi redescoperă — și nu în spiritul unui tradiționalism ortodox — fondul nostru ancestral, profund, ca idee și semn al începutului românesc („Eu, ca să-mi aduc aminte de adînc și nesfîrșit"). Poetul cu sufletul „bolnav de oseminte" **(Intoarcere în țărînă)** are conștiința că „anii mor și veacurile pier" și că numai poezia e aceea care, prin puterea ei de rememorare și răsfrîngere lirică eternizează istoria. Tudor Arghezi este predestinatul vraci al tinereții. El poartă cu sine semnul și leacul înțelegerii morții:

„Port în mine semnul, ca o chezășie, / Că am leacul mare al morții tuturor".

Istoria rememorată îl transformă pe Arghezi într-un Sisif fericit. Pentru prima oară poetul se eliberează de osînda și mirajul divinității. Nu se poate vorbi la Tudor Arghezi de un sentiment al trecutului care crește dintr-un mit, ci de o existență vie a lui în timp. Eminescian ca temă, poemul **Dacica** se naște din fecunditatea memoriei istoriei ca ciclu deschis. Ca și la Eminescu, timpul e „veci de vecii" și nu ora care trece. In spațiul conștiinței istoriei, al alianței cu originile, vîrsta nu mai are aceeași semnificație; ea vine din „vecie", din **început**, căci timpul viu, cel adevărat, etern, („clipa trăiește") a învins timpul calendaristic („veacurile mor"). Memoria Daciei nu și-a pierdut tinerețea:

„Mă uit la tine, șubred vas de lut. / Trei mii de ani ai încăput. / Veci de vecii, pe care le înfrunți, / S-au adunat în golul tău, mărunți / Și fiecare vîrstă din vecie, / Lăsînd un fir de praf drept mărturie, / L-a pus ticnit în ciobul păstrător. / Clipa trăiește, veacurile mor". Vasul simbolizează amintirea „aceluia" care, dispărînd în anonimat, nu a lăsat decît un singur semn: **opera:** „Tu, plin de taine și știrbit în gură, / Ai stat ascuns adînc în arătură. Nici oasele nu i s-au pomenit / Ale aceluia ce-n zmalț te-a-ncremenit / Și frămîntînd, ți-a dat obîrșii noi./ N-a mai rămas măcar din el gunoi. / Tot un pămînt, la fel de bun, la fel de prost: / Tu ești aici. El parcă nici n-a fost".

Poetul e „bolnav de vreme", adică de început. Memoria lui Tudor Arghezi e, ca și aceea a lui I. L. Caragiale, „monstruoasă": nu-i scapă nimic, iar în cuprinsul ei lumea arhaică își găsește formele inițiale:

„Sufletul meu își mai aduce-aminte,/ Și-acum și neîncetat, de ce-a trecut, / De un trecut ce mi-e necunoscut,/ Dar ale cărui sfinte oseminte / S-au așezat în mine făr' să știu, / Cum nici pămîntul știe pe-ale lui, / In care dorm statui lîngă statui / Și-i zăvorît sicriu lîngă sicriu".

Bolnav de vreme e Arghezi atunci cînd sfintele oseminte, vocile străbune se deșteaptă, cînd originile își dezvăluie temelia. Revelația spațiului originar e a unei conștiințe care veghează.

Cînd Tudor Arghezi ne vorbește despre **evenimentele istoriei (Vodă—Țepeș, Balada Unirii** ș.a.), poezia devine mai mult o narațiune epică cu tema, o stampă ștearsă de cenușa vremii:

„Ceaslovul de la parastas / Il răsfoiesc întîiaș dată. / O foaie-n mijloc i-a rămas / De patru veacuri netăiată. / E carte copiată de diac, / Și scrisă-n alburi cu vopsele, / Garoafe, păpădii și flori de mac, / Intr-un chenar de mușețele / Ghicesc prin rînduri, ca prin site, / Un nume vechi de cititor, / Semnat cu slove ruginite : / Ieromonahul Nicanor. / Dar colțul paginii mai poartă / Și-o urmă de-altă semnătură, / Cînd mîna lui, de mult fusese moartă; / Trecut pe buze și uitat în gură / La fostu hram de sărbătoare : / Buricul degetului mare". **(Altar la Putna).**

Dar pînă să ajungă la înțelesurile cele mai înalte ale filosofiei istoriei, Tudor Arghezi creează dintr-un sentiment al recuperării tragicului românesc, o **Cîntare a Omului.** El urmărește „prin veacuri, prin vîrste și milenii" geneza, ridicarea omului pe verticală, destinul umanității, viața ca sentiment al unei conștiințe care se descoperă, creînd istoria de la punctul zero („Ai început o lume din nou de la-nceput"), care corporalizează ideile, tragicul („Tu ți-ai învins pămîntul, mormîntul și destinul"). Reîntoarcerea lui Tudor Arghezi spre o altă existență, arhaică, cu valorile morale nepuse sub semnul îndoielii, cu un dumnezeu identificat cu natura, deloc tiranic, e reîntoarcerea spre o lume care îi aparține în mod absolut : a începutului românesc. Cînd, după magistrala epopee a lui Liviu Rebreanu, **Răscoala,** Tudor Arghezi scrie și el romanul lui 1907, poezia sa ia chipul istoriei care acuză, care și răzbună toate umilințele. Ciclul de poeme **1907** este, în fond, și o tîrzie răfuială cu un Dumnezeu indiferent la drame, imperturbabil și disprețuitor. Socialul, dramatismul moral, suferințele și injustițiile sînt mai adevărate în manifestările lor concrete decît himera unui dumnezeu mut și în ochii căruia nimeni nu a văzut vreodată speranța.

Tema răscoalei este la Arghezi și tema istoriei ca eveniment concret, rememorat, ca mit reinterpretat, făcut să existe în adevărurile lui fundamentale. Istoria devine roman : poemele își au spațiul social și moral, personajele, conflictele și esteticește vorbind, **1907** completează liric **Răscoala** lui Liviu Rebreanu. Tot poemul arghezian este conceput ca un roman : există o temă (răscoala), un timp-concret (1907, în martie, într-o noapte) un climat al violenței și descătușării unor forțe colosale, un sat cuprins de febra răzvrătirii. Personajele romanului liric al lui Tudor Arghezi trăiesc ca și acelea ale lui Liviu Rebreanu, într-un spațiu închis, irespirabil. Stăpînul a luat țăranului viața, adică pămîntul („Moșia îi ajunge pînă la noi în casă, / Aproape n-are omul pe unde să mai iasă"), făcîndu-l rob în casa străbună. Tudor Arghezi intuiește existența socială dramatică a țăranului român cu aceeași forță și cu același realism dur ca și Liviu Rebreanu. Satul e aproape identic. In poemele argheziene flăcările ironiei, sarcasmului au chipul neiertător al blestemelor. Puterea e în mîinile Conașului de care ascultă primarele, prefectul, crîșmarul și arendașul care sînt „strînși în cîrd de pofte și lăcomii căscate". Fanariotismul a distrus orice idee de dreptate și de adevăr, de credință și bunătate („Un preot era preot și crezul era crez"). Lumea veche românească, măreața moștenire au fost supuse dezmățului, minciunii, declinului. Toate valorile au intrat în criză. Smerenia s-a transformat în fățărnicie. Legea morală nu mai există. Răzvrătirea are loc pe un fond de umilință divină și socială: răzbunarea e împotriva unui Dumnezeu care a avut chipul robului dar l-a trădat, și nu i-a adus izbăvirca și împotriva conașului de dat pe răzătoare care i-a ascuns adevărul, care i-a interzis cunoașterea unui alt destin. Ca și la Liviu Rebreanu, răscoala începe și se dezlănțuie ca un ciclon :

„Viltori și limbi de flacări așteaptă să se miște, / Pitite după staul și curți, în porumbiște. / Din apele, aprinse pe matca lor de scrum, / Intunece și cerul puhoaiele de fum,/ Nu mai rămîie piatră pe piatră. grinzi în grinzi / Și cadă și tăria în țăndări de oglinzi".

Răzbunarea și cruzimea țăranilor, ca și în romanul lui Liviu Rebreanu, întrece orice imaginație. E o pedeapsă pe care numai o enormă umilință o putea naște :

„Ce s-a-ntîmplat atuncea nici nu s-a pomenit. / Tîrît, lungit, trîntit, // Sătenii îl călcară în picioare, / Desculți cu toții, rece fiecare. // Era și nu era o răzbunare. / Era mai mult și nu-i găsești cuvîntul, // Era parcă dreptatea ce-o face chiar pămîntul/ Și toate cele ale, // Mocirle, sînge, bale, / Le înghițea cu liniște țărîna, / A toate peste oameni, și legi, și timp, stăpîna, / Ca stropul de cerneală hîrtia sugătoare. // N-a mai rămas nimic din mădulare, / L-au ciocănit călcîiele ca-n piuă, // O noapte-ntreagă pîn'la ziuă, / Și oasele, și ele au pierit".

Poemele scrise în lagărul de la Tîrgu—Jiu sînt manifeste lirice care își extrag esența din celebrul pamflet **Baroane.** Istoria e trăită direct, obsesia ei devine obsesie a conștiinței. Timpul viu e acum vremea concretă „neîntreruptă de morți", dar supusă destinului. Mitul istoriei ca spațiu originar este amenințat cu parodierea lui. Războiul, „bivolul de jar", pustiește totul; viața a intrat în eclipsă. Personajul arghezian trăiește împreună cu natura infernul războiului:

„Spuză fierbinte, drumul fierbinte / Cîmpie de oseminte. // Mi-e ca o coajă de pîine arsă gura // Și labele-s ca saramura. / Limba mi-i ca piatra de ascuțit coasa. // S-au lăsat pe mine pereții, bîrnele, și toată casa / Se strînge coșciug. / Mă frige un zăvor, mă rupe un belciug.// Am în gîtlej lăcate sparte. / Un lanț m-a-ncolăcit cu zale moarte. // Ai văzut luna, / Nebuna? A intrat pe furiș / In trestie și păpuriș. / Seceră de-a valma rogoz, șerpi și broaște. / Pe la ferestre trece chivotul stelelor cu sfintele // moaște./ Vine otravă cu sînge, pe moară. // Nu bea mocirla murdară !".

(Spuză fierbinte)

Satul românesc din poemul **Intr-un județ** (1943) a rămas doar cu moartea, căci toată „...țara s-a umplut de cruci". Prin satele din Jii „Numai schilozi, numai muieri, numai copii"; viața a uitat să mai rodească („Fetele îmbătrînite / Nu mai știu să se mărite"). Totul e de fum, de cenușă. Poezia se confundă cu destinul istoriei trăite, fără ca Arghezi să-și întoarcă fața de la nepăsarea divinității cu toate că poetul e „Flămînd de ceruri și de țară". Monahul din el agonizează pe muntele speranțelor înșelate, dar niciodată părăsite.

Zaharia SÂNGEORZAN

controverse



André Malraux:

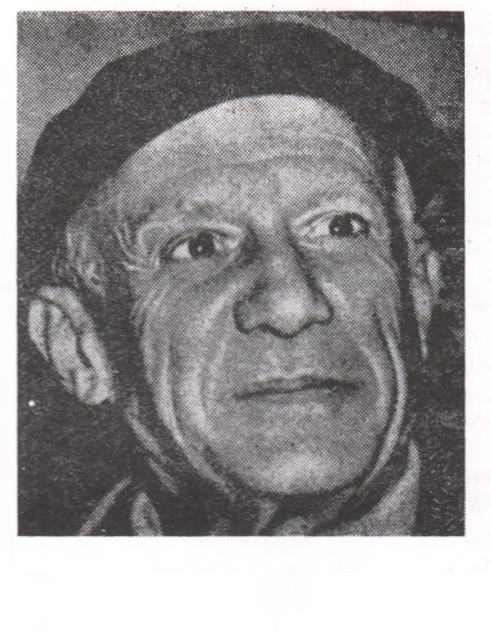
Picasso, Saturn al metamorfozei

Acest text este un extras din **Capul de obsidian** eseul lui André Malraux despre Picasso apărut în editura Gallimard.

Fragmentul publicat se referă la vizita lui Malraux în atelierul lui Picasso de pe Quai Des Grands-Augustins și ne face să înțelegem mai bine de ce Malraux îl consideră drept un **Saturn al metamorfozelor** (cu trimitere la **Metamorfoza zeilor** și la **Saturn** eseul său despre Goya).

Titlul pe care l-a dat André Malraux întregului eseu: **Capul de obsidian** se referă, de asemenea, la craniul precolumbian din muzeul Mexicului. craniu sculptat dintr-o lavă sumbră și translucidă; fiind considerat axa în jurul căreia se desfășoară gindirea autorului, subiectul tratat incluzînd și totodată depășind opera lui Picasso.

A. F.



Pe vremea *Guernicii* mi-a spus chiar în acest atelier: fetișurile nu m-au influențat prin formele lor, ele m-au făcut să înțeleg ceea ce așteptam de la pictură. Ținea în mînă și privea idolul — vioară din Cyclade. Figura sa de obicei mirată a redevenit masca intensă pe care o luase cînd privise fotografiile. Schimbare instantanee. Telepatică. (Braque mi-a vorbit de „zona sa somnambulă"). N-a făcut niciun gest, continuînd să vorbească:

— Din timp în timp mă gîndesc: a existat un om în Cyclade. A vrut să facă această sculptură epatantă, așa, nu? exact așa. A crezut că face un zeu sau nu știu ce. Și eu, la Paris, știu ce a vrut să facă: nu un zeu, o sculptură. N-a rămas nimic din viața sa, nimic din speciile sale de zei, nimic din nimic. Nimic. Dar a rămas asta, fiindcă a vrut să facă o sculptură. Ce înseamnă... necromancia noastră? Și aceste trucuri magice pe care le folosesc pictorii, sculptorii de multă vreme? Cînd s-ar crede în frumusețea nemuritoare, în loc de prostii, ar fi simplu. Dar acum?

— Nu ai ales să îți placă sculptura din Cyclade. Nici măștile negre. De ce operele care îți plac există împreună în mintea dumitale? Cred că prin existența lor comună. Nu e foarte clar pentru mine... Imi spui că acest idol e aici. Eu gîndesc la fel. Nu ne gîndim la Apollo de Belvedere. Muzeul imaginar al fiecăruia înseamnă operele prezente pentru el. Statuile au supraviețuit fiindcă au fost opere de artă, ele sînt astăzi opere de artă fiindcă au supraviețuit...

Are o minte foarte iute dar și dorința de a reflecta, dacă i se pare că o idee se referă indirect la relația sa cu pictura:

— Este interesant... Mi se poate spune orice cînd nu este aici, ca să-l privesc, mi-e totuna. Celelalte tablouri sînt pentru istorici. Idolul meu a devenit o sculptură? Da, și fetișul deasemeni. Sigur. Și nu se oprește la noi, nu? Adesea *văd* atelierul, toate lucrurile care sînt aici. Așa cum văd lucrurile înainte de a picta înainte de a mă gîndi să-mi servească. Ce vor deveni? Pînzele mele de altădată s-au schimbat mult. Nu culorile: pînzele. De asemenea și sculpturile. Și eu trăiesc. După... Și Van Gogh? Și Cézanne? Ți-am spus: nu știm cum există, pictura...

Cu mîna care ține mica vioară de marmoră își desenează într-un colț *Femeia cu frunze*.

— Frunzele, au fost mirate că se află în sculptura mea, nu?

Vorbește în modul cel mai simplu. Nici afectare nici boală. Se simte, însă, metamorfoza, așa cum mediumurile au a doua lor existență. In fine, frunzele au intrat în sculptura sa. A imaginat taurul redevenit ghidon și șa, pornind pe două roți. A spus că vrea să arunce în mare galeturile pe care le-a sculptat. „Ce vor gîndi cei care le vor găsi mai tîrziu?" Chitarele în dezordine din camera vecină, le-a colecționat *după* ce și-a pictat tablourile cu chitare. Despre pînzele sale noi spune: vor fi! Despre cele pe care le termină: le las așa. A vorbit de peisajele sale ca și cum ar fi intrat in el și ar fi ieșit tablouri. După *Domnișoarele din Avignon* opera sa devine o metamorfoză inepuizabilă. Trăiește în ea. *Femeia cu cărucior* nu va fi o „interpretare". Cînd ziariștii spun: vrăjitorul Picasso, ei exprimă în fugă puterea pe care o are și poate o exorcizează. Însuși ansamblul operei sale prin natură și succesiunea perioadelor este obsedat de metamorfoză așa cum n-a mai fost niciodată opera unui artist înaintea lui. N-am uitat gîndurile negre așezate la picioarele *Guernicii*.

Și-a reluat veselia-i mirată. Uluiala ironică este una din expresiile familiare. Despărțit de omul din Cyclade. Deconectat de secole.

— Frunzele mele, da. Frunze domestice asemenea lui Kazbek. Dar vioara nu e o frunză. Totuși un fel de frunză nu? Arabescul, simetria... Am pus bucăți de ghitară în tablourile mele. Braque și Gris de asemenea. Apoi toată lumea. Mă întreb acum, el, micul sculptor, a inventat vioara? Invenție formidabilă! Dacă racordați partea de sus cu stînga și partea de jos cu dreapta, tăind prin mijlocul capului este un nud de profil! Inventat sau descoperit? Nu vreau să spun: a fost făcut de mult, vreau să spun: că avem o vioară în noi; pe care el a admis-o așa cum eu îi admit sculptura?

— Este cam ceea ce Jung numește arhetip, pe care îl cunoaștem numai după formele pe care le ia. Precum cămașa vinului, explică.

M-am îndreptat spre atelier. Mă întovărășește.

— Avem în cap un muzeu care, evident, nu este Louvre-ul. Care îi seamănă, Care nu îi seamănă de loc. Dar atenție: numai în cap. Pe intelectuali asta nu-i supără. Din contră. Asta îi supără pe pictori. Ideea unui tablou...

— În această împrejurare: amintirea sau reproducerea...

— Nu este un tablou.

— Muzeul imaginar este în orice caz un spațiu meritat. Nu îl locuim noi, el ne locuiește.

— Ar putea să existe totuși și în realitate nu? Unul mic. Cu tablouri adevărate. Ar trebui să se încerce. Cum să facem? In cazul nostru, epocile, tablourile nu au prea mare importanță. Dar dacă faci o expoziție? Nu poți să pui tablourile după subiect, e idiot? La întîmplare? Noi le-am regăsi succesiunea, nu? Dacă am suprima istoria ce o să zică artiștii-pictori? Vameșul s-ar pune printre moderni, cu pictorii electrici; pe mine m-ar pune cu egiptenii. Totuși n-ar insemna nimic. Muzeul imaginar al lui Van Gogh: Millet alături de Rembrandt și Mauve; il știi pe Mauve? La Van Gogh i s-ar pune străbunii și descendenții.

— Muzeul imaginar al lui Baudelaire: nici un sculptor înainte de Puget în afară de Michel-Angelo, nici un primitiv. Farurile încep în secolul al XVI-lea ...

Cuvîntul cel mai important este, poate, cuvîntul: tensiune. Linia trebuie ... nici măcar să vibreze: să nu mai poată ... Dar nu există linie. Trebuie găsit cel mai mare unghi. Capul care devine ou. Sculptorii din Cyclade au înțeles bine asta, nu în viori: în idolii care sînt ouă așezate oblic, fixate de un gît ... Corpul și vegetalul. Asta am făcut în *Femeie cu frunze*. A deconcertat, de asemenea. Capetele pătrate, fiindcă trebuiau să fie rotunde.

A schimbat pe neobservate tonul, regăsind ironia aproape la limita parodiei.

— A deplasa. A pune ochii in picioare. A contrazice. A face un ochi din față și unul din profil. Se fac totdeauna doi ochi la fel; ai văzut nu e așa? Natura face nenumărate lucruri ca mine, le ascunde însă! Trebuie să le arate. Pictez în lovituri fără șir? Bine, dar se înșiruie! Pentru asta oamenii trebuie să judece cu mine. Cum lucrez împreună cu Kazbek, fac o pictură care mușcă. Violența, loviturile de țambal ... strălucirea ... În același timp tabloul trebuie să se apere. Este foarte important. Pictorii vor însă să placă!

Nu văzusem niciodată cea mai mare parte din aceste tablouri, și nu le-am văzut niciodată singur aici în acest atelier. Iau cunoștință de silueta mea ,de hainele mele, ca și cînd m-aș vedea eu însumi. Iau cunoștință, de asemenea, de aspectul insolit al lui Picasso căruia nu i-am dat nici o atenție: impermeabilul său foarte lung care pare o bluză de atelier, mica sa pălărie conică, de stofă, ochii săi, străini de figura sa. Mi s-a arătat de curînd un film american în care un actor juca rolul Morții, îmbrăcat, de asemenea, într-un impermeabil; aștepta totdeauna în același loc călătorii care urmau să moară toți în același accident. Picasso așteaptă să treacă următoarele sale tablouri. Cele care îl înconjoară pare că le-a evocat ca pe spirite sau pe spectre. Ar putea să aibă aerul unui vagabond, are aerul unui vrăjitor.

Am încercat adesea această senzație de „deja văzut". Un lătrat vine din stradă.

— Ce vrea să spună a lucra? A merge mai departe? Să corectezi, cum să faci? Se pierde spontaneitatea. Matisse credea în despuiere. Pentru desen nimic nu e mai bun decît primul impuls. Și apoi pînza pură, e perfect. E foarte bine.

Oricum se poate lucra numai contra. Chiar contra ta. Este foarte important. Mare parte din pictori își fabrică un mic tipar de prăjituri și apoi fac prăjiturile. Sînt foarte mulțumiți. Un pictor nu trebuie să facă niciodată ceea ce oamenii așteaptă de la el. Cel mai rău dușman al unui pictor este stilul.

— Și pictura?

— Pictura, ea te găsește cînd ești mort. Ea este totdeauna cea mai puternică. Cred că stilurile au jucat un rol imens în istoria artelor. Am impresia că nu vrea să vorbească de stiluri (îmi amintesc ce mi-a spus despre mască); el vrea să atace constanța, tiparul de prăjituri. Este adevărat că toți marii săi rivali au fost obsedați de aprofundarea artei lor; el singur e obsedat de mînia de a o metamorfoza pe a sa. Mînie la care răspundea atît de ciudat ceea ce îmi spusese despre idolul din Cyclade și la care n-a încetat nici un moment să se gîndească. „A fost un om de treabă în Cyclade. A crezut că face un idol, a făcut o sculptură și eu știu ce a vrut să facă ...". Alături de mine în atelierul prost luminat era un om de treabă cu o pălărie ascuțită, fratele său. L-am întrebat:

— Iți amintești de fraza extraordinară a lui Van Gogh? „Pot foarte bine, în viață și în pictură, să mă lipsesc de bunul Dumnezeu. Dar nu pot, eu, suferind, să mă lipsesc de ceva care este mai mare ca mine, care este viața mea, și este ...

— ...puterea de a crea". Are dreptate Van Gogh, are într-adevăr dreptate, nu? Nevoia de creație este un drog: există pentru a inventa, există pentru a picta. Nu este altfel. De ce trebuie să inventi totdeauna? Intr-o mie de ani atîtea!... Cum faci?

L-am auzit adesea întrebînd: cum faci? cu ironie: cele două cuvinte corespund măștii mirate. Dar în penumbră tonul său era serios.

— Van Gogh, am spus, nu vorbește de posteritate. Bănuiesc ce înțelege prin a crea: a da viață la ceea ce nu ar exista fără el?

— Și arta. Au existat totdeauna oameni care au vrut să sculpteze în maniera lor. Li se strica, refăceau. Ca dragostea femeilor pentru copii.

Mai tîrziu au fost artiști-pictori care au făcut picturi, artiști-sculptori care au făcut sculpturi. Din fericire nu s-a păstrat totul: ar fi ajuns pînă la lună! Iți imaginezi! tot ce au făcut artiștii-pictori? Și au făcut mereu fete frumoase, femei urîte, zei și nonzei! Din păcate se știa totdeauna ce era! Dacă nu s-ar fi știut ar fi putut să fie bine?... In sfîrșit, îngrozitor, dezgustător! Și apoi, din timp în timp, fără greș, a existat omul cumsecade. Uneori vagabond. Uneori bogat. Onorat. Prieten al regelui: Velasquez, Rubens. Apoi Rembrandt: se spune că i se zicea bufnița. Crezi? Bogat, sărac dar totdeauna puțin nebun, nu? De loc femei.

Sunetul vocii sale este la fel de tulburător ca și în monologul precedent. Este cel al unei surprize uimite. Nu execută un număr fiindcă improvizează. Dar joacă. Un joc cu atît mai tulburător cu cît această volubilitate nu e întovărășită de gesturi. Cuvintele sînt acordate numai cu încrețirea sau cu holbarea ochilor atît de negri, vizibili cu toată penumbra.

— Și sculptorii preistorici! Nu tot oameni? Da. Evident. De loc artiști-pictori! Dar toți voind să picteze sau să sculpteze după ideea lor. Goya își punea picturile negre în sufragerie pentru a le arăta numai prietenilor ...

— Mi-ai vorbit de teme fundamentale în legătură cu *Impușcații* de Goya. Ai reprezentat femei însărcinate de ... cînd? *Imbrățișarea* este din 1905?

— 1903.

— Nașterea și creația sînt poate tot atît de tulburătoare ca moartea — și din aceleași cauze ...

— Cobor cu dumneata: mă duc în Saint-Germain-des-Prés.

Pe scară, în spatele meu, vocea sa și-a regăsit gluma:

— Am uitat să-ți arăt farfuriile. Fac farfurii, ți-am spus? Sînt foarte frumoase.

Vocea devine gravă.

— Se poate mînca în ele.

în românește de **Andriana FIANU**

tangențe

despre

Un bun prilej de a vorbi despre Dostoievski ni se pare apariția (în ultimul volum al seriei de *Opere** în versiune românească) selecției din *Jurnalul unui scriitor*. A vorbi despre Dostoievski a devenit un fel de a spune pentru că. de multe ori, textele marelui scriitor au devenit pretexte pentru speculații mai mult sau mai puțin interesante și profunde. Ca și în cazul altor mari nume a devenit de „bon ton" să ai un asemenea „motiv" de prestigiu de la care să pleci în diferite expuneri. Scriitorul însuși, în substanța sa, are un anumit fel de organizare interioară care „denaturează" parcă apropierea de structurile intime și impune menținerea într-un „halou" speculativ. *Jurnalul unui scriitor* este ocazia de abordare a lui Dostoievski într-un spirit mai puțin apropiat, probabil, de literatura propriu-zisă, dar mai propriu unei anumite „strategii" ideologice. Privind scriitorul ca pe o „conștiință a epocii", cum se obișnuiește, trebuie să limpezim ce fel de „conștiință" este acesta. Este adevărat că uneori din textele literare se pot afla, despre o perioadă istorică, mai multe date decît din documentele istorice ale anilor respectivi. Informațiile furnizate de scriitori nu vor fi însă „obiective" ca în istorie. oricît de „realist" ar fi autorul respectiv. O simplă selecție a unor fapte reale e suficientă pentru a da o anumită lumină, pentru a sugera o anumită interpretare. Oricît de îndreptată spre „exact" ar fi intenția unui autor, acest „exact" este al unei anumite personalități, care pe lîngă o singularitate evident conturată, este creată și ea de mai multe determinări. Faptul devine cu atît mai evident, referindu-ne la scriitori, dacă luăm în considerație și viziunile diferite avute de istoricii de profesie. Dostoievski nu putea nici el (mai ales el) să fie caracterizat de o „obiectivitate" senină. Cel care a devenit, nu rareori, punct de referință pentru diferite curente filosofice ale existenței, care a fost dat de exemplu drept creator de personaje (și ca personaj) definibile printr-o pasiune extremă a neliniștii, devine cu atît mai mult demn de interes atunci cînd devine „martor" al cotidianului.

Jurnalul de scriitor nu este, ca în cazul altor nume celebre, un vraf de însemnări intime și secrete, publicate, în genere, după moarte. Acest *Jurnal* apărea cu o anumită regularitate, ca o revistă, și era un dialog (mai exact o confruntare) „la zi" a autorului cu anumite probleme. Dezbaterea era cît se poate de deschisă, la ea participînd, pe lîngă literații care luau o poziție sau alta, cititori din variate categorii sociale și culturale. Dostoievski a fost — în ciuda aparenței de om al unor abisuri existențiale, care n-ar fi interesat decît de anumite trăiri „general umane" (imagine pe care i-au compus-o unii cercetători de astăzi) — un om deosebit de deschis evenimentului la care participa. Iar această participare nu era nici pe departe doar una sentimentală, ci avea o clarviziune (cu toate erorile sale) care pe unii i-ar putea mira. Gama problemelor abordate arată o conștiință politică acută a societății sale. Aplecarea spre faptul real nu înseamnă o simplă consemnare a sa. „Ideile joacă în opera sa un rol preponderent și admirabila sa dialectică ocupă în ea un loc egal cu cel al extraordinarei sale psihologii", scrie undeva Berdiaev. Și tot el certifică pasiunea particularului, mistuitoare la autorul *Fraților Karamazov*: „Lumea ideilor, așa cum o concepe Dostoievski. este în întregime originală și diferă cu totul de cea a lui Platon. Ideile nu sînt pentru el prototipurile Existenței, entități prime și încă mai puțin norme, ci sînt destinul ființei vii, energia de foc care le pune în mișcare". Această pasiune acaparatoare, limpede în romane. este și o caracteristică a *Jurnalului de scriitor*. Scriind despre sărbătoarea pomului de iarnă dintr-un orfelinat, despre atitudinea juratilor în Rusia, despre George Sand sau despre mujicul Marei, despre Nekrasov sau Pușkin, despre cîteva procese celebre în epocă, despre destinul Rusiei în Europa ș.a.m.d., Dostoievski participă în egală măsură ca reprezentant al unui anumit fel de a gîndi dar și ca un centru sensibil al existenței. Pasiunea și luciditatea sînt atît de aproape încît deseori este dificil să le distingi. Mijloacele literare par a fi cele ale foiletonistului epocii și uneori dezamăgesc prin aparența acumulării prea încete a datelor și a volutelor prea

cartea străină

de Constantin PRICOP

dostoievski



largi ale argumentației. Dar, în fragmentele care-l reprezintă, *Jurnalul* devine un fel de consemnare a unor obsesii. Făcînd o scurtă abatere către domeniul său romanesc, se poate arăta că acolo notațiile sînt atît de încărcate de participare, încît par „autodemascări" ale unor fapte obscure și neștiute. Liviu Petrescu (în *Dostoievski)* arată că tema păcatului poate apare ca o tardivă recunoaștere a unui delict. Cu citate din Thomas Mann și André Gide criticul dă greutate ipotezei care, în esență, e mai puțin importantă în realitatea ei, cît ca exemplu de asimilare — pînă la contopire — a unei teme. Această proiecție a creatorului în texte face ca discutarea unor date reale să devină o asumare a lor, simpla lor pronunțare presupunînd o identificare. Dincolo de limitele formale care iau uneori aspectele numite mai înainte, oarecum uniformizate de foiletonistica vremii, dionisiacul evident la romancier transpare și în *Jurnal*. Este și motivul pentru care pot apare alături, lîngă presupuse comentarii obiective și ipoteze teoretice, beletristică propriu-zisă — *Visul unui om ridicol (Povestire fantastică)*, *Smerita (Povestire fantastică)* etc.

Pentru Dostoievski realul și imaginarul sînt contingente, dar peste toate tronează un **sumuum** de principii etice și sociale. Autorul nu este însă un executant, el emite ipoteze și credințe, e mai aproape de aerul unui înțelept decît de cel al unui om al legii. Cu toate că procesele și întreg aparatul „dreptății" îl obsedează și revine la el în orice caz concret, oferit de evenimentele epocii. Funcționarea mecanismului e privită mereu cu suspiciunea celui care se îndoiește dacă o instituție ar putea rezolva ceea ce-ar aparține unei mult mai inefabile instanțe. Criticînd funcționarea defectuoasă a curții cu juri, a unui mecanism social, atașamentul lui Dostoievski pentru drama umană din fiecare caz arată că interesul pentru social, dincolo de limpezime și conștiința civică, nu se află chiar pe primul plan. Recunoașterea unor situații de fapt nu înseamnă, în cazul său, și o supunerea acestora. Proiecția neliniștii în gest este permanentă și nu cunoaște supunere. Pentru el problema rușilor vis-à-vis de Europa este esențială nu numai pentru că ilustra o situație, ci pentru că-i permitea să tragă anumite concluzii. După Dostoievski rușii au deosebita aptitudine de a reuși să înțeleagă și chiar să trăiască, temperamentele culturale ale europenilor. Situația nu e reciprocă, alte națiuni fiind opace la structura rusească și de aici „... o lungă și foarte tristă însingurare în familia europeană a popoarelor, încă o îndelungată perioadă de erori ale europenilor în judecățile lor asupra Rusiei, evidenta lor înclinație de a vedea răul din noi și poate că explică o permanentă și generală dușmănie a Europei față de noi, bazată pe un fel de senzație puternică, nemijlocită, de repulsie, în parte chiar un fel de teamă mistică față de noi, și o eternă, cunoscută și veche sentință pe care ne-au dat-o: că nu sîntem de fel europeni ..." (p. 114). Constatarea „neînțelegerii" de care se bucură poporul rus, a soartei sale speciale, îl face pe Dostoievski să-i atribuie un rol mesianic. Claustrarea pe care o simte ca un complex al neamului devine în același timp o certitudine într-un destin viitor plin de putere și înțelepciune: „O, popoarele Europei nici nu știu cît ne sînt de scumpe! Și mai tîrziu, cred în asta, noi, adică, sigur, nu noi, ci ruși ai viitorului, vor înțelege toți pînă la unul, că a fi un rus autentic va însemna: să cauți să aduci o împăcare definitivă în contradicțiile europene, să arăți o soluție pentru tristețea europeană prin sufletul tău rusesc, sufletul tău atotcuprinzător, în care să-i îmbrățișezi cu dragoste frățească pe toți frații tăi, și, la urma urmei, poate, să-ți spui cuvîntul cel din urmă al marei, generalei armonii, al unui acord final frățesc al tuturor neamurilor, după legea evanghelică a lui Hristos!" (p. 455). E surprinzătoare asemănarea temei cu acel poem de mare faimă al lui Blok intitulat **Sciții**. De remarcat că rîndurile de mai sus sînt desprinse dintr-un eseu despre Pușkin și că în context au același sens politic. Tot în acest eseu este atribuită lui Pușkin, drept criteriu axiologic într-o constelație care-i alătură pe Shakespeare, Cervantes, Schiller, calitatea rușilor de a se putea transpune în felul de a simți al altor nații.

Datorită faptului că *Jurnalul* are, așa cum am mai spus, un caracter deschis, avem posibilitatea urmăririi unei polemici stîrnită de acest eseu. La afirmația unui preopinent („Într-un fel sau altul, de două secole ne aflăm sub influența culturii europene, a iluminismului european care acționează extrem de puternic asupra noastră, datorită «receptivității universale» a omului rus, pe care dl. Dostoievski o definește drept trăsătura noastră națională. N-avem unde să fugim de cultura asta, și n-avem de ce. E o situație, cu care nu poți să te lupți, pe bunul motiv că orice rus care vrea să fie un om cult, își va primi cultura **numai** din izvorul vest-european din pricina desăvîrșitei absențe a izvoarelor rusești" pp. 458—459), Dostoievski, după ce-l acuză de liberalism — acuzație gravă din arsenalul său strategic — dă replica apropo de iluminism: „Eu afirm că poporul nostru s-a iluminat de mult, primindu-l în adîncul ființei sale pe Hristos și învățătura Lui" (p. 459). Chiar dacă în afirmații Dostoievski e de obicei departe de exagerări, dincolo de ele se întrevede o orientare slavofilă și mistică. Printre evenimente se ghicesc „semnele" pe care autorul **Demonilor** le înregistrează, chiar dacă nu le scoate în relief. Și toate acestea, nu în mod inconștient, ci cu o suplă dialectică de creație, îl fac să cultive, printre rîndurile paginilor sale din *Jurnal*, tocmai acel „insularism" pe care-l dezavuează în principiu. Păstrîndu-se în el, ne dă poate un semnal că perioada și poporul căruia îi aparțin au lăsat determinări serioase în personalitatea scriitorului și gînditorului. Și mai poate fi un semn că lecturile „europene" care s-au făcut, și care s-au limitat de cele mai multe ori doar la textele beletristice, ar putea fi, la un anumit nivel, false, dacă se neglijează aceste determinări.

---

*) Dostoievski, **Opera în 11 volume, Volumul 11, Jurnalul unui scriitor** (pagini alese), Traducere și aparat critic Leonida Teodorescu, Studiu introductiv de Ion Ianoși, Ed. Univers, București, 1974.

---

dreptul la replică

Stimate tovarășe redactor-șef

În temeiul dreptului la replică vă rog să găzduiți prezenta întîmpinare, prilejuită de considerațiile pe care Al. Dobrescu le rezervă cărții mele Scriitorii pelerini.

Am primit și voi continua să primesc cu atenție orice impresii ale celor care binevoiesc să mă citească. Ca autor nu le cer decît o lectură probă. Nu încape vorbă că mi-ar place să observ și dispoziția adecvată receptării de substanță — posibilitate care, teoretic, n-ar trebui să lipsească niciunui recenzent.

Din acest punct de vedere nu voi discuta verdictul lui Al. Dobrescu, dar nu voi trece cu vederea genul de execuție fără probe critice. Iscă nedumerire chiar pretextul invocat de critic la începutul enunțului său telegrafic. El susține că am produs o scriere publicitară — care nu întîmplător — s-a bucurat de favoarea Editurii pentru turism. Cu alte cuvinte fac reclamă. Cui? Ei, aici e aici: lui Nicolae Milescu, lui Ion Codru Drăgușanu, lui Filimon, Iorga, Ralea, Bogza. Nu e ridicol să definești astfel o încercare, prima de acest fel, relativă la literatura noastră de călătorie și la tradițiile, la vocatia ei universalistă? Este ridicol dar și întristător. Prejudecata în eseuri serioase trebuie să apară numai la „Minerva" sau „Eminescu" l-a dat gata pe expeditivul și superficialul meu exeget.

La încheierea scurtei sale note, Al. Dobrescu declară că nu vede ce ar mai fi de adăugat. Eu parcă aș mai adăuga ceva. Cu aerul că știe totul și că rostește sentințe fără recurs, Al. D. rămîne să mai facă dovada că și citește din cînd în cînd cărțile despre care scrie. Cum scrie am văzut!

Henri ZALIS

dicționar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANĂ

RETEZEANU GEORGE

Pseudonimul scriitorului *G. R. Rareș* (n. 10. XI. 1894 la Ercea, Mehedinți), A urmat liceul la Craiova și Tr. Severin. De profesie medic, a colaborat la: Viața literară, Societatea de mîine, Darul vremii, Utopia, Hyperion, Datina, O lume nouă ș.a.

RELGIS EUGEN

Numele literar al scriitorului *E. Siegler* (n. 2. III. 1895 la Iași). A editat revistele: „Umanitatea" (1920); „Umanitarismul" (1928—1930); „Cugetul liber" (1927, împreună cu Ion Pas). A condus biblioteca „Libertatea" și a tradus din K. Hamsun, Selma Lagerlöf, Ștefan Zweig, Emil Ludwig, Iacob Vassermann etc.

Scrieri: Triumful neființei (fantezii, Iași, 1913); Sonetele nebuniei (1914); **Petru** Arbore (roman, 3 vol.); Melodiile tăcerii (poeme în proză, 1926); Prieteniile lui Miron (roman, 1934) ș.a.

RIREA

Numele literar al poetei **Cornelia Biberi** (1862-1951), în prima căsătorie Cornelia Gatovschi, iar în a doua — Cornelia A.D.Xenopol. A colaborat la Arhiva, **Noua revistă română, Revista idealistă, Românul, Românul literar, Tribuna literară, Die Woche** etc. Debutînd sub înrîurirea lui Eminescu, i-a dedicat acestuia lucrarea: **Ultima rază din viața lui Eminescu,** (dialog dramatic în 5 scene, Iași, 1902), apărut și la Paris în 1914 — **Le dernier rayon de la vie d'Eminescu.**

Scrieri: Elvira (tragedie, Buc. 1902); Cînturi vechi — Cînturi noi (Buc. 1901-1902); Kiajna și Ion Vodă cel Cumplit (tragedie, 1905); Cînturi și poeme (1908).

RÎULEȚ S. CONST.

Pseudonimul scriitorului **Sofocle Rigopol** (n.1.VIII. 1882 la București — m.1967. A colaborat la „Românul" (Vintilă C.A.Rosetti), „Românul literar", „Zeflemeuaua", „Revista literară și politică" etc. A mai semnat: Comediantul, Rigo Pol, S.S.Rigop, Verigopolu etc.

Scrieri: Epigrame (Buc., 1908); Surîsul unui trecător (1910); Femei ciudate (piesă în 2 acte, 1911); Poemele despărțirii (Cluj, 1921); Piedica (nuvele și schițe, 1923); Poezii (1925); Urechea mahalalei (comedie, 1926); Pielea îngerului negru (1934).

Publicitate convorbiri

Oficiul județean de turism Iași

litoral '74

O atenție deosebită se acordă sezonului estival din acest an pe litoral.

Oficiul are locuri cu cazare la hoteluri din Mamaia, Eforie Nord, Eforie Sud, Venus, Saturn **și** Cap Aurora. **Preț informativ: 1—31 mai: 40 lei pe zi pentru masă și cazare; 1—15 iunie: 45 lei pe zi; 16—30 iunie: 50 lei pe zi; 1 iulie — 31 august: 104 lei pe zi; 1—15 septembrie: 50 lei pe zi; 16—31 octombrie: 40 lei pe zi. Cazarea la vile în** Eforie Sud **cu preț informativ 50 lei pe zi. Cazarea la case particulare în** Eforie Nord **și** Eforie Sud, **preț informativ 12 zile 1.100 lei de persoană.**

Biletele se valorifică în serii de 12 zile la care se percepe un comision de 5 la sută. Pentru perioadele 1 mai — 15 iunie și 1 septembrie — 30 octombrie locurile se pot valorifica și pentru perioade mai mici de 12 zile sau numai cazarea. De asemenea, în aceste perioade turiștii aflați pe litoral pot participa la excursii în Delta Dunării, Adam Clisi, plimbări de agrement cu vaporul pe mare, excursii în R.P. Bulgaria la prețuri avantajoase.

Tuturor participanților li se acordă 50 la sută reducere pe C.F.R.

odihnă și tratament

Dînd prioritate utilului, putem anunța pe cititorii noștri că Oficiul județean de turism Iași le oferă în tot cursul anului locuri la odihnă pentru localitățile Borșa, Bușteni, Borsec, Balvanyos, Cheia, Colibița, Lacul Roșu, Moneasa, Păltiniș, Predeal, Pîrîul Rece, Izvoarele, Sinaia, Sovata și Tușnad; **pentru tratament la** Amara, Bazna, Borsec, Buziaș, Băltătești, Balvanyos, Călimănești, Căciulata, Covasna, Eforie Nord, Băile Felix, 1 Mai, Govora, Geoagiu, Herculane, Moneasa, Malnaș, Mangalia, Olănești, Ocna Sibiului, Pucioasa, Sovata, Slănic Moldova, Sîngeors, Simeria, Tușnad, Techirghiol, Vatra Dornei, Vîlcele.

Cazarea se asigură în vile confortabile, iar tratamentul este aplicat de personal cu înaltă calificare. Copiii pînă la vîrsta de șapte ani beneficiază de cazare gratuită și reducere 50 la sută la masă. Copiii de la 7 la 14 ani beneficiază de o reducere de 50 la sută din tariful de cazare.

Pentru toți posesorii biletelor de odihnă și tratament se asigură o reducere de 50 la sută pe C.F.R. și I.R.T.A.

băile strunga

La 53 kilometri de Iași, pe șoseaua asfaltată Iași — Roman, la o altitudine de 226 m și lîngă o pădure pitorească se află Stațiunea balneară Strunga **ce funcționează sezonier în perioada 20 mai — 10 octombrie. Cazarea este asigurată în vile de confort II și III (camere de la 2—5 paturi), masa este servită la cantina stațiunii, asistența medicală fiind asigurată cu personal de specialitate.**

Inceputul și terminarea seriilor (de 18 zile); 20 mai — 6 iunie, 7 iunie — 24 iunie, 25 iunie — 12 iulie, 13 iulie — 30 iulie, 31 iulie — 17 august, 18 august — 4 septembrie, 5 septembrie — 22 septembrie și 23 septembrie — 10 octombrie.

In stațiune există instalații pentru băi sulfuroase, stații aerosoli și inhalații, hidrotermoterapie și electroterapie.

Indicații terapeutice pentru cura internă: boli ale tubului digestiv și ale glandelor anexe, gastrită cronică hiperacidă, boală ulceroasă, afecțiuni inflamatorii cronice ale intestinului, urmări după hepatite acute, toxice, infecțioase, cronice, stări alergice alimentare, colicistită cronică, dischinezii biliare.

Afecțiuni ale aparatului urinar: litiază uriană, urmări după intervenții operatorii pe căile urinare.

Bolile aparatului respirator: rinite, rino-faringite, rinite cronice ozenoase, laringite și sinuzite, bronșite, boală astmatică, bronșiectazie.

Bolile sistemului nervos periferic: nevralgii, nevrite, plexite, nevroză astenică.

Bolile aparatului locomotor: reumatism inflamator, secundar, poliartrită reumatoidă, spondilită anchilozantă, artroză, spondiloză reumatismală, sechele postreumatice discopatie.

Afecțiuni asociate: boala hipertonică, ateroscleroză, artetrită, unele afecțiuni cronice ginecologice, boli de nutriție.

Stațiunea are un climat bun pentru cură de odihnă și tratament; de asemenea posedă cinematograf, restaurant, cofetărie, iar împrejurimile oferă prilej de excursie.

Prețul unei pensiuni complete: 31 și 34 lei pe zi.

Biletele se pot procura la Oficiul județean de turism Iași, Piața Unirii 12 sau direct în stațiune la Biroul O.J.T.



Strunga: pavilionul central

excursii

Tot prin acest Oficiu puteți petrece un revelion în țară sau peste hotare pentru care trebuie să vă hotărîți din timp și să vă alegeți varianta preferată. Turiștii străini își pot procura prin acest oficiu diferite mărfuri pe valută, li se asigură o gamă variată de servicii și pot efectua schimburi valutare. Unitățile Oficiului pentru Iași sînt: hotel și restaurant Unirea, Motelul Bucium, **restaurantele** Iașul și Ciric, **hotelurile** Victoria **și** Continental **și** Hanul la „Trei sarmale", **toate oferind servicii la prețuri convenabile.**

Posibilitățile de cunoaștere a frumuseților patriei fiind multiple și variate, Oficiul comunică din timp prin presă, radio și afișe excursiile organizate pentru desemnarea cărora se ține cont de sugestiile și preferințele turiștilor. Condițiile moderne de cazare și transport, deci deservirea turistică contribuie ca numărul celor ce apelează la aceste excursii să fie din ce în ce mai mare.

Pentru orice informații suplimentare, Oficiul județean de turism Iași, **Piața Unirii 12, telefon 15236.**



Motel Bucium.

george gordon byron

în traducerea lui Al. PASCU



iubirea, faima, geniul și puterea—le-am avut

Iubirea, Faima, Geniul și Puterea — le-am avut...
Și trupul sănătos și tinerețea m-au avut
Eu cupa mi-am umplut din orice vin
Și multe mîndre forme am mîngîiat ;
Eu inima mi-am oglindit în ochi senin
Privirea lui ades m-a înduioșat ;
Tot ce pămîntul da, mîndria muritoare
Era a mea cu totul, în toat-a ei splendoare.

Astăzi mă chinui să-mi aduc aminte
Ce pot descoperi în zilele de-acum ;
Ce-mi dă acest pămînt în trup și minte,
De mai trăiesc cînd viața-mi este scrum.
Nu-i nici o zi și nu e nici o oră
Cu vreo plăcere fără-amărăciune ;
Puterea, purpura gătelii n-o adoră
Cînd însăși strălucește și nu e stins tăciune.

Cîndva năpîrca de se poate îmblînzi,
Cu sunete duioase sau prin vrajă,
Vipera încolăcită în jurul inimii
Nici o putere-n lume n-o desface.
Ea nu va asculta de glasu-nțelepciunii,
Nici muzica cea dulce n-o poate-ademeni ;
Rămîne veșnic suflet în durere,
Năpîrca tot mai crud va chinui.

Cînd mantia cea rece acoperi-va suferindul lut,
— O, oare unde rătăcește nemuritorul geniu ? —
Durerea tot nu moare sub omenescul scut
Ce lasă-n urmă doar țărnă-ntunecată.
Și rătăcește oare așa neîntrupată
Pe calea cea divină a astrului pierdut ?
Sau umple de îndată tot spațiul infinit ?
— Un ochi imens, priviri fără sfîrșit —

Nelimitat și veșnic, etern neîntrerupt,
Gînd nevăzut ce vede totul,
Tot ce-i în cer și dedesubt
Și-l amintește ,și-l recheamă ;
Și tot ce amintirea ține-n seamă,
Din ani trecuți în vecinicie,
O singură privire e deajuns
Că totul, tot ce-a fost, pe dată reînvie.

Chiar înainte de-a fi fost pămîntul
S-a-ntors durerii ochiul din haos înapoi
Și unde cerul e străbătut cu gîndul
Doar spiritul își lasă urma în șuvoi ;
Și unde viitorul devine sau se făurește
Peste tot locul privirea-i se cuprinde ;
Cînd soarele se stinge și lumea prăbușește
Doar veșnicia poate să-i mai stea-nainte.

Deasupra Dragostei, Speranței, Fricii, Urii,
Trăiește Ea, Durerea — durerea fără moarte.
Și secoli într-un an de intră-n legile firii
Iar anii doar clipe de pot să îi poarte,
Departe, cît de departe și făr-de aripe
Peste toate, prin toate durerea poate fugi ;
Un ceva veșnic, aproape fără nume,
Uitînd ce este ca să noată muri.

Tu, soare-al insomniei și stea melancoliei
A cărui rază-n licăr gonește-n depărtare,
Ce-arăți întunecimii că nu te lași veciei
Și cum asemeni artei tu nu cunoști hotare
Așa îți văd trecutul, așa te văd și mîine
Lucind fără căldură cu raza ce petrece
Durere — a nopții zînă așteaptă să domnească
Distinctă, depărtată, clară — dar cît este de rece !

și te-am văzut plîngînd...

Și te-am văzut plîngînd — o lacrimă
A strălucit pe ochiul de albastru
Și m-am surprins atunci gîndindu-mă
Că-i rouă violetă căzută de pe-un astru.

Și te-am văzut zîmbind — șiragul de safire
Umbrea chiar strălucirea unui soare ;
O vie rază umplu întrega fire
Pornită parcă din a ta înfățișare.

Și precum norii uneori primesc
Din soare, umbre violete,
Ce adierea serii o vestesc,
Venind rîzînd cu noaptea-n plete
Și zîmbetu-ți pentru o minte-ntunecată
Împarte raza purei bucurii ;
Surîsul tău iubiri-i este plată
Și-aduce mîngîiere inimii.

ritmuri domestice

Drum bun.
Drum bun ; de-i pentru totdeauna,
Drum bun. Eu tot te voi iubi.
De nu mă vei ierta tu niciodată
Împotrivă-ți,
Inima mea nu se va răzvrăti

Și sînul gol ce înainte-ți stă
Unde tu capul ți-ai plecat plăpînd,
Lăsînd pe-Orfeu să te cuprindă
Tu nu-l vei mai vedea nicicînd.

Și sînul gol ce-adesea l-ai privit
În ochi lăsîndu-ți gîndul să se vadă,
Ai recunoaște, chiar de-ai fi uimit,
Că n-ar fi trebuit disprețul tău să-l roadă.

Chiar de-am greșit atît de des
Alt braț au nu se va găsi
Decît acel ce m-a cuprins ades
Rănindu-mă prin felu-i de-a minți ?

Și de lumea te comandă
Tu zîmbești de-a ei lovire ;
Lauda-i la fel de vană,
Chiar de vine din iubire.

Și n-aș vrea să te-nșeli vreodată ;
Iubirea-n lîncezeală piere
Și nu se mai întoarce niciodată
A noastre inimi întunecînd cu fiere.

ritmuri domestice

Așa că viața îți păstrează
Și eu pe-a mea, chiar urgisită de-i
Și gîndul ce durerea o durează
Nu-i altul,, ci că nu te voi vedea.

Cuvintele-mi sînt pline de durere,
Mai grele decît giulgiul de pe mort
Dar amîndouă-s pline de putere,
Cînd țes al văduviei aspru tort.

Cînd gîndu-ți liniștea o cată
Și fiul tău îți strigă un cuvînt
Tu vrei ca prima-i vorbă să fie „tată",
Dar mîngîierea-ți să i-o scoți din gînd.

Și cînd mînuța-i pe a ta apasă
Și cînd gura-i pe a ta se lasă
Gîndul bun de-a cui culeasă ?
Și de binecuvîntarea cui îi pasă ?

Și cînd chipul lui aievea-i
Cu un chip ce nu-l mai vezi
Face inima-ți să bată
Tare de cît nici nu crezi.

Și de-mi știi greșeala poate
Nebunia-mi nu o știi ;
Doar speranța mea, socoate,
Te-nsoțește printre vii.

. . . .

De-nțeles, vorba-i cu toane
— Vorbele-mi sînt tot mai vane
Liberat gîndul de frîie
Zboară fără să-i dau voie,

Drum bun deci ! — și despărțirea
Rumpe orice legătură ;
Singură și vană-i firea,
Dreptul de-a muri mi-l fură.

poezie romantică spaniolă

JOSÉ DE ESPRONCEDA
(1808 — 1842)

* * *

Și-n blînda lumină-a amurgului
singuri să hoinărim pe țărmul pustiu,
pe cînd acolo, în larg, marinarul
frumoasă cîntare ridică amorului,
și blînd sărută marea nisipul,
luna rece orizontul îl luminează
și-adierea care suspină supusă
răcoare și-arome dulci respiră.

Și umezi să vezi ochii duioși
care un ceriu deschid inimii îndrăgostite
în extaz, de amor și dulceață,
cu blîndă, ușoară și dureroasă dorință ;
vrajă amorul împrumutînd frumuseții
sale și gîndului ascuns avîntul
acolo unde se află năluca
fericirii pe care-a visat-o cîndva.

Să respiri adierea-i înmiresmată
și cu zgomot să tresari în veșmintele tale,
să-nțelegi al său gînd de iubire
și să numeri bătăile inimii,
să scoți din nesfîrșita mîhnire
suspine duioase, gemete languroase,
în timp ce sorbind nectaru-i chemi
blînd surîs pe gura întredeschisă.

ENRIQUE GIL CARRASCO
(1815 — 1846)

violeta

(fragmente)

Vino să-ncununi lăuta-mi tristă
floare dulce-n amintirea mea ;
cîntările de bucurie s-or întoarce
în suflete spre-a răsuna.

Împrăștie aroma pe-a lor strune ;
deasupră-ți tîmpla n-o voi înclina
de teamă, floare pură, că vei pierde
comoara de miresme și frumusețea ta.

Eu, totuși, fruntea mi-o încununam
în serile de april cu gingășia ta.

ROSALIA DE CASTRO
(1837 — 1885)

* * *

Se spune că plantele nu vorbesc
nici izvoarele, nici păsările,
nici una cu-a sale murmure,
nici stelele cu strălucirea ;
se spune, dar nu-i sigur
căci — iată ! — cînd trec
despre mine șoptesc :
Acolo se duce nebuna, visînd
cu veșnica primăvară

a vieții și-a cîmpurilor
și, iată, repede, repede
cum are părul alb
și privește tremurînd, înghețată
cum acoperă bruma cîmpia.

Sînt fire albe în păru-mi ;
brumă pe cîmpie este,
dar eu merg mai departe, visînd
sărmană, nevindecată somnambulă,
cu veșnica primăvară

a vieții care se stinge
și veșnica tinerețe
a cîmpurilor și a sufletelor
chiar dacă unele se usucă
și altele se mistuie-n flăcări.

Stele și flori și izvoare
nu șoptiți despre visele mele,
fără ele cum v-aș admira
și cum aș trăi fără ele ?

în românește de **Corneliu POPEL**

CONVORBIRI LITERARE
revistă lunară de literatură editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România
Redactor șef: CORNELIU ȘTEFANACHE
Redacția: Iași, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administrația: București, Șoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183389. Tiparul: I. P. Iași